শংকৰদেৱ-সন্দৰ্শন

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ ৫৫০ তম জন্ম-জয়ন্তী উছৱৰ শ্ৰদ্ধাঞ্জলি

ডক্টৰ বসন্তকুমাৰ গোস্বামী
সম্পাদক

অসম সাহিত্য সভা

SANKARDEV-SANDARSHAN : An anthology of articles on the works of Sri Sankardev, edited by Dr. Basanta Kumar Goswami, on the occasion of 550th Birth anniversary of Sri Sankardev . Published by Sailen Das, General Secretary Asam Sahitya Sabha, Chardra Kanta Handique Bhavan, Jorhat-785001. October. 1998. Price Rs. 300/-

সম্পাদক ঃ
ডক্টৰ বসন্তকুমাৰ গোস্বামী

প্ৰকাশক ঃ
শ্ৰীশৈলেন দাস
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট-৭৮৫০০১

প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ অক্টোবৰ, ১৯৯৮

মূল্য ঃ ৩০০ টকা

অক্ষৰ বিন্যাস ঃ
পূৰ্বশ্ৰী অফ্ছেট প্ৰিণ্টাৰ্ছ
তৰাজান জি, জি, ৰোড
যোৰহাট-৭৮৫০০১
ফোনঃ(০৩৭৬) ৩২১৭১৮

শংকৰদেৱ-সন্দৰ্শন

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ
৫৫০তম জন্ম-জয়ন্তী উছৱৰ
শ্ৰদ্ধাঞ্জলি

বিশিষ্ট সমাজকৰ্মী, উদ্যোপতি, অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি-সমাজৰ অনুৰাগী শ্ৰীসুৰেশ গাড়োদিয়া ডাঙৰীয়াৰ অৰ্থ সাহায্যত প্ৰকাশিত।

প্ৰধান সম্পাদকৰ একাষাৰ

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ ৫৫০ বছৰীয়া জন্ম-জয়ন্তী উপলক্ষে মহাপুৰুষ জনাৰ পৱিত্ৰ স্মৃতিত এই গ্ৰন্থখনি প্ৰকাশ কৰিবলৈ পাই আমি ধন্য মানিছোঁ। এইজনা মহাপুৰুষেই অসমীয়া মানুহক আধ্যাত্মিক আৰু নৈতিক তথা সামাজিক মূল্যবোধৰ লগতে দান কৰিলে নতুন শিল্পবোধ আৰু নান্দনিক দৃষ্টিভংগী। শংকৰদেৱৰ বিশাল ব্যক্তিত্ব আৰু প্ৰতিভাই হৈছে অসমীয়াৰ পৰিচয়। এইজনা মহাপুৰুষক আজিও সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব নোৱৰাটো আমাৰ কাৰণে দুৰ্ভাগ্যজনক ঘটনা যদিও তেৰাৰ ৫৫০ বছৰীয়া জন্ম-জয়ন্তীয়ে আমাৰ চেতনা জাগৃত কৰাৰ এটা সুযোগ উলিয়াই দিলে। অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ সৰ্বকালৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ পুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ চাৰে পাঁচশ বছৰীয়া জন্ম-জয়ন্তী আজি অকল অসম ৰাজ্য ক্ষেত্ৰতে নহয় ভাৰতৰ ৰাজধানী নতুন দিল্লী তথা লণ্ডন আৰু আমেৰিকাতো উলহ-মালহেৰে উদ্‌যাপিত হৈছে। অসম সাহিত্য সভাই এই উপলক্ষে এলানি আঁচনি যুগুত কৰি উলিয়াইছে। সভাই ইতিমধ্যে বৰদোৱাত কেন্দ্ৰীয়ভাৱে জন্ম-জয়ন্তীৰ আৰম্ভণি অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত কৰিছে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ জীৱন আৰু কৰ্ম, চিন্তা আৰু আদৰ্শ আদি বিষয়ক দহখন গ্ৰন্থ প্ৰণয়ন কৰাৰ ব্যৱস্থা লৈ এই গ্ৰন্থসমূহ অসমীয়াৰ লগতে হিন্দী আৰু ইংৰাজী ভাষাতো প্ৰকাশ কৰাৰ দিহা কৰা হৈছে। তদুপৰি 'কীৰ্তন-ঘোষা' পুথিখনো দেৱনাগৰী লিপিত প্ৰকাশৰবাবে লিপ্যন্তৰো কৰি থকা হৈছে। সভাৰ এই প্ৰকাশন আঁচনিৰ লগতে পত্ৰিকাখনিৰ এই বৰ্ষৰ দ্বিতীয় সংখ্যাটো 'শ্ৰীমন্ত শংকৰ শ্ৰদ্ধাঞ্জলি সংখ্যা ৰূপে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। এই সংখ্যাত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ চিন্তা দৰ্শন, সাহিত্য, সংগীত আৰু নৃত্য বিষয়ক অমূল্য প্ৰবন্ধসমূহ সংযোজিত হৈ থকাবাবে এই প্ৰবন্ধসমূহকে গ্ৰন্থাকাৰে প্ৰকাশ কৰাৰ লোভ আমি সামৰিব নোৱাৰিলোঁ।

অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ অনুৰাগী লোক শ্ৰীসুৰেশ গাড়োডিয়াই সভাৰ এই মহৎ কামত আৰ্থিক সাহায্য আগনবঢ়োৱাহেঁতেন এই কাম সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন। এই চেগতে এইগৰাকী শুভানুধ্যায়ীলৈ আমাৰ আন্তৰিক ধন্যবাদ জনাইছোঁ। যোৰহাটৰ শ্ৰীপ্ৰদীপ বৰদলৈয়ে গ্ৰন্থখনি প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত লোৱা উদ্যোগ আৰু আগবঢ়োৱা সহযোগে আমাক কৃতজ্ঞতাৰ পাশত আৱদ্ধ কৰি ৰাখিছে। গ্ৰন্থৰ সম্পাদক ড° বসন্তকুমাৰ গোস্বামীৰ শ্ৰম, পৰিকল্পনা আৰু আৱশ্যকীয় প্ৰচেষ্টাৰ ফলত গ্ৰন্থখনিয়ে প্ৰকাশৰ মুখ দেখা পালে । ড° গোস্বামীকো আমি ধন্যবাদ জনাইছোঁ ।

শৈলেন দাস

প্ৰধান সম্পাদক

অসম সাহিত্য সভা

সম্পাদকৰ একাষাৰ

আজিৰপৰা ৫৫০ বছৰৰ আগত অসমৰ সৰ্বতো কালৰ মহত্তম পুৰুষ শংকৰদেৱৰ অসমত জন্ম হোৱাটোৱেই আমাৰ কাৰণে দেৱৰো দুৰ্লভ পৰম ভাগ্য। সকলো গুণৰ আকৰ শংকৰ-প্ৰতিভাই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ ধ্ৰুপদী ৰূপটোৰ আনুষ্ঠানিক প্ৰতিষ্ঠা, ব্যাপ্তি আৰু গতিবেগ লাভ কৰাত সহায় কৰিছিল; গান্ধীজীৰ অহিংস মন্ত্ৰৰ প্ৰথম বীজ উত্তৰ-পূৱ ভাৰতত এইজনা মহাপুৰুষেই প্ৰথম ৰোপণ কৰিছিল। অহিংসা-মন্ত্ৰত গভীৰ আস্থা থকা শংকৰদেৱৰ চিন্তা, দৰ্শন আদিৰ লগত অসমীয়া সমাজখন আত্মীয়তাৰ ডোলেৰে বান্ধ খাইছিল। কীৰ্তনৰ ৰোল, ভাওনাৰ খোল ভক্তিৰসৰ বলিষ্ঠ তেজাল জ্যোতিয়ে সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজখনক আচ্ছন্ন কৰি ৰাখিছিল, অৰ্থাৎ শংকৰদেৱৰ ৰচনাই তদানীন্তন অসমীয়া সমাজখনক উদ্বুদ্ধ কৰিব পাৰিছিল। কলা-সাহিত্যই সমাজক উদ্বুদ্ধ কৰি জন-জীৱনৰ সৃজনী শক্তিক জাগ্ৰত কৰিব নোৱাৰিলে তেনে সৃষ্টি আদৰণীয় হ'ব নোৱাৰে। ইয়াৰ ইংগিত শংকৰদেৱৰ ৰচনাত আছে। তেওঁ সৃষ্টিৰ বিকাশেৰে জনতাক জাগ্ৰত কৰি বৃহৎ অসমীয়া জাতীয়ত্বলৈ প্ৰেৰণাৰ বাণী কঢ়িয়াই আনিছিল। সেইফালৰপৰা শংকৰদেৱ এগৰাকী সৃষ্টিশীল সাহিত্যিক। সাহিত্য আৰু শিল্পীৰ কৰ্তব্যই হ'ল সমাজৰ সত্য উপলব্ধি কৰি সেই সত্য প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে জনতাক সংগ্ৰাম কৰিবলৈ সাহস আৰু প্ৰেৰণা যোগোৱা। যি সাহিত্যই মানুহক সুন্দৰ কৰে, পৱিত্ৰ কৰে, মানুহক হৃদয়-মনেৰে ভাল পাবলৈ, মানুহৰ সুখ-দুখৰ কথা উপলব্ধি কৰিবলৈ প্ৰেৰণা যোগায়, সেই সাহিত্যই সুন্দৰ। এইফালৰ পৰা শংকৰদেৱৰ সাহিত্য-কৰ্মৰ বিশেষ মূল্যৰ অধ্যয়ন আজি প্ৰয়োজন হৈছে। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ মানৱ প্ৰেম, মানুহক মানুহ হ'বলৈ প্ৰেৰণা যোগোৱা বাণীৰ বিশ্লেষণ আজি অপৰিহাৰ্য হৈছে।

আজি আমি আমাৰ জীৱনৰ মহিমা পাহৰি গৈছোঁ। শংকৰদেৱৰ সময়ৰ সমাজ ব্যৱস্থাৰ দৰে আজি মানুহে মানুহক শ্ৰদ্ধা কৰাৰ পৰিৱেশ নাই। বিভিন্ন আৰ্থ-সামাজিক কাৰণেও মানুহ আজি বৰ্বৰতাৰ ফালে আগবাঢ়ি গৈ আছে। আজি বিশ্বত অতীত প্ৰীতিহীনতাৰ পৰিৱেশো সৃষ্টি হৈছে। সেই পৰিৱেশ শংকৰ-মাধৱৰ প্ৰভাৱ-পুষ্ট অসমত হ'ব নালাগিছিল। ফৰাচী নৃতাত্বিক চাৰ্লছ লেটৰনিৰ্ভয়ে প্ৰাচীন সভ্যতা দাসত্বৰ ভেঁটিত প্ৰতিষ্ঠিত কাৰণেই অতীতৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল মনোভাৱৰ অভাৱৰ কাৰণ বুলিছে। শংকৰদেৱে অৰ্ধ সামন্ত-তন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠিত অসমত সেই সময়ৰ সামাজিক পৰিৱেশ অধ্যয়ন কৰি নিৰক্ষৰ অসমীয়া সমাজক আধ্যাত্মিক জ্ঞান-চক দিবলৈ কৰা প্ৰযত্নত সচেতনতা আৰু বিচক্ষণতাৰ

পৰিচয় আছে। তেওঁ ব্যৱহাৰিক সত্তাক পাৰমাৰ্থিক সত্তাৰে নিয়ন্ত্ৰণ কৰি সমাজ কল্যাণত ব্ৰতী হৈছিল। ভগৱানক এক বিশেষ সত্য ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰি সেই সত্যৰ প্ৰতি জনসাধাৰণক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ যত্ন কৰি অসমৰ মানুহক এক বিশেষ জীৱন-চৰ্যাৰ সন্ধান দিছিল। সেই আদৰ্শ আজি আমাৰ নথকাটোৱেই স্বাভাৱিক আছিল। যি আছে সেয়াও আজি বাহ্যিক আচাৰ-সৰ্বস্বতামুখী হৈছে। এই আচাৰ-সৰ্বস্বতাই আমাৰ সমাজক ঘূৰ্ণীয়া কৰিছে। উপনিষদৰ সেই বিখ্যাত উক্তি 'আত্মানং বিদ্ধি'ৰে অসমীয়া সমাজক সমতাৰ ভেঁটিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ কৰা যত্নক আমি নানা কাৰণত সন্মান কৰিবলৈ শিকা নাই। 'কুকুৰ শৃগাল গৰ্দভ'ৰ আজি আমি উপনিষদৰ ব্যাখ্যাৰে বিশ্লেষন কৰিবলৈ পাহৰি গৈছোঁ। শংকৰদেৱৰ সময়ৰ অসমীয়া সমাজৰ গাঁথনি আজি নাই। ইংৰাজসকল অহাৰ পিছতো অসমীয়া সমাজৰ গাঁথনিত ইংৰাজ সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱ পৰা নাছিল। শংকৰদেৱৰ সমাজদৰ্শনৰ অপব্যাখ্যাৰে আমিয়েই ক্ষুদ্ৰ অসমীয়া সমজখনক ক্ষুদ্ৰতম কৰি সমাজৰ গাঁথনি থৰক-বৰক কৰিছোঁ। এনে সংকীৰ্ণতাই আমাক বিশ্বৰ গতিশীলতাৰ পৰা আঁতৰাই ৰাখিছে। আমাৰ মনক বিশ্বৰ জাকৰ পিছপৰা চৰাই কৰিছে।

শংকৰদেৱ অসমীয়া সত্তাৰ লগত এনে ভাৱে দৃঢ় পিনদ্ধ যে মুকলি মনেৰে শংকৰদেৱক বিশ্লেষণ কৰা সম্ভৱ নহয় বুলি বহুতে ভাৱে। মুকলি মন আৰু যুক্তিৰ আধাৰত শংকৰদেৱক প্ৰতিষ্ঠা কৰিলেহে ৰাষ্ট্ৰীয় অগ্ৰগতিৰ পথত প্ৰেৰণামূলক হ'ব। আজি আমাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বা সামাজিক আদৰ্শ সমাজবাদী সমাজ। শংকৰদেৱৰ সময়ত ই ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত নাছিল- ই স্থানিক বুলিহে প্ৰমাণ পোৱা যায়। গতিকে সমাজবাদৰ দৰ্শনেৰে শংকৰদেৱৰ সামাজিক দৰ্শন বিচাৰ কৰিব নোৱাৰিলেও তেওঁৰ স্থানিক দৰ্শন প্ৰয়োজন সন্মত আছিল। সেই সময়ৰ গভীৰ শাস্ত্ৰীয়-তত্ত্ব, শাস্ত্ৰীয় সংগীতক অসমীয়া সমাজৰ লগত খাপখোৱাকৈ ব্যৱহাৰ কৰাৰ মাজত ইয়াৰ ইংগিত নিশ্চয় পোৱা যাব। তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰা আঠুৱা, পানী সিঁচা, কাতি-লন, থিয়-লনৰ মাজত সেই দৰ্শন পোৱা যাব। সেয়ে নহয় নগাৰ নৰোত্তম, গাৰোৰ গোবিন্দ, মিকিৰৰ বলাই কিয় কৰা হ'ল, তেওঁলোকৰ জাতীয় অভিজ্ঞান কিয় নাইকিয়া হ'ল। ইয়াৰ পিছতো উপনিষদৰ চিন্তা আছেনে নাই, বিচাৰ কৰাৰ প্ৰয়োজন। শংকৰদেৱৰ কলা-কৃষ্টিৰ আধাৰত আমি নতুন কিবা সৃষ্টি কৰিব পাৰিছোনে ? বৰগীতৰ সৰ্বজনগ্ৰাহ্য স্বৰলিপি উলিয়াব পাৰিছোনে ? সত্ৰীয়া নৃত্যক ৰাষ্ট্ৰীয় স্বীকৃতি দিবলৈ আমি বৌদ্ধিক সাধনা কৰিছোনে ? নামঘৰক একমাত্ৰ আধ্যাত্মিক জ্ঞান-চৰ্চা সাধনা আৰু শান্তিৰ স্থললৈ ৰূপান্তৰ কৰিব পাৰিছোঁনে ? বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ পাঠ সমীক্ষাৰ কাৰণে পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰিছোঁনে ? উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ সংযোগী ভাষা (Contact language)

হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা ব্ৰজবুলিৰ অধ্যয়ন হৈছেনে ? শংকৰদেৱৰ যুগৰ অসমীয়া ব্যাকৰণ-অভিধান প্ৰণয়ন কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা আমি উপলব্ধি কৰিছোঁনে ? এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰৰ মাজতেই শংকৰদেৱৰ প্ৰাসংগিকতা আছে।

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ পৱিত্ৰ নামত উছৰ্গা কৰা ১৯৯৮-৯৯ বৰ্ষৰ পত্ৰিকাখনৰ বিদ্যায়তনিক মূল্যৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি সভাই প্ৰবন্ধসমূহৰ একত্ৰ সংকলনৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰে। শংকৰদেৱ-সন্দৰ্শনৰ জন্মও এই সিদ্ধান্তৰে ফল। গ্ৰন্থখনৰ নামটিৰ মাজতেই প্ৰবন্ধসমূহৰ পৰিচয় এটি আছে। লেখকসকলৰ প্ৰবন্ধসমূহ সম্পাদনা কৰাৰ সাহস আমাৰ নাই, তৎসত্ত্বেও দুই-এটা পুনৰুক্তি বৰ্জন কৰা হৈছে।

কৃতজ্ঞতা

অসম সাহিত্য সভাই যোৱা দুবছৰ চৰকাৰৰ পৰা পাবলগীয়া নিয়মিত অনুদান নোপোৱাৰ কাৰণে আৰ্থিক সমস্যাৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হৈছে। এনে অৱস্থাত সভাৰ পত্ৰিকাখনৰে প্ৰকাশ বন্ধ হোৱাৰ উপক্ৰম হৈছিল। এই সংকটপূৰ্ণ মুহূৰ্তৰ পৰা সভাক আৰ্থিকভাৱে সহায় কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিল দিল্লীনিবাসী, সমাজকৰ্মী তথা উদ্যোগপতি শ্ৰীসুৰেশ গাড়োদিয়া ডাঙৰীয়া। তেখেতে পত্ৰিকাৰ লগতে গ্ৰন্থখনৰো সমুদায় ছপা ব্যয় বহন কৰি পত্ৰিকা আৰু গ্ৰন্থখনৰ সমুখৰ গধূৰ আঁৰ কাপোৰখন দাঙি দিলে। দিল্লীত থাকিলেও অসমত জন্ম গ্ৰহণ কৰি অসমীয়াক মাতৃভাষা বুলি কৈ গৌৰৱবোধ কৰা শ্ৰী গাড়োদিয়াক সভাৰ হৈ আমি কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিছোঁ। অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি-সমাজৰ প্ৰতি গভীৰ প্ৰেম নাথাকিলে এনে আঁচনিৰ সফল ৰূপায়ণ সম্ভৱ নহয়। গাড়োদিয়াৰ লগত সভাক পৰিচয় কৰি দিয়া বিশিষ্ট বুদ্ধিজীৱী, সভাৰ এগৰাকী গঠনমূলক সমালোচক যোৰহাটৰ শ্ৰীপ্ৰদীপ বৰদলৈদেৱক সভাৰ হৈ ধন্যবাদ জ্ঞাপন কৰিছোঁ। সভাৰ মাননীয় সভাপতি ড. নগেন শইকীয়া, প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীশৈলেন দাস, পত্ৰিকা সম্পাদনা সমিতিৰ সদস্যসকলে বিভিন্ন সময়ত আমাক দিহা-পৰামৰ্শ দি সহায় কৰিছে। এই সকলোলৈকে কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলোঁ।

অক্টোবৰ, ১৯৯৮ খ্ৰীষ্টাব্দ | *বসন্তকুমাৰ গোস্বামী*

বিষয়-সূচী

প্ৰধান সম্পাদকৰ একাষাৰ

সম্পাদকীয়

নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলীৰ আধাৰত শংকৰী নৃত্যৰ শাস্ত্ৰীয় স্থিতি : *শ্ৰী নাৰায়ণচন্দ্ৰ গোস্বামী* ১

শংকৰদেৱৰ নাট ভাওনা : প্ৰৱৰ্তন আৰু বিৱৰ্তন : *ডক্টৰ কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামী* ১৪

শংকৰদেৱৰ নাটৰ আংগিক আৰু তাত্বিক বৈশিষ্ট্য : *ডক্টৰ ডিম্বেশ্বৰ শৰ্মা* ১০

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ৰস বিচাৰ : *কেশদা মহন্ত* ৭২

ভক্তি ৰত্নাকৰ : এটি সমীক্ষাত্মক পৰিচয় : *ডক্টৰ অশোক কুমাৰ গোস্বামী* ৮৬

চিহ্নযাত্ৰাৰপৰা চিত্ৰ ভাগৱতলৈ চিত্ৰশৈলীৰ আভাস : *ডক্টৰ নবেন কলিতা* ৯৬

বৰগীতৰ সাংগিতিক মৰ্যাদা : *পবিত্ৰপ্ৰাণ গোস্বামী* ১১৯

শংকৰদেৱৰ নিসৰ্গ চিত্ৰণ : *মালিনী গোস্বামী* ১৩২

শংকৰী গায়ন-পদ্ধতিৰ শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্য : *বাপচন্দ্ৰ মহন্ত* ১৪০

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত অলংকাৰ : *ডক্টৰ প্ৰকাশ গোস্বামী* ১৭১

শংকৰদেৱৰ সংস্কৃতি-ভাৱনা : *প্ৰদীপজ্যোতি মহন্ত* ১৮২

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষা : *ডক্টৰ লীলাৱতী শইকীয়া বৰা* ১৮৮

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত ব্যৱহৃত ক্ৰিয়া আৰু চৰ্যাগীতৰ ক্ৰিয়া : *ডক্টৰ দীপ্তি ফুকন পাটগিৰি* ২০১

শংকৰী দৰ্শন : এটি সাধাৰণ ৰূপৰেখা : *ডক্টৰ গিৰীশ বৰুৱা* ২০৯

শংকৰদেৱৰ চৰিত অধ্যয়ন : *ডক্টৰ অঞ্জলি শৰ্মা* ২২১

ছন্দগুৰু শংকৰদেৱ : *ডক্টৰ মহেন্দ্ৰ বৰা* ২৩২

নাট্যশাস্ত্র আৰু শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলীৰ আধাৰত শংকৰী নৃত্যৰ শাস্ত্ৰীয় স্থিতি

নাৰায়ণচন্দ্ৰ গোস্বামী

ভাৰতীয় নৃত্য, নাট্যৰ মূল গ্ৰন্থ হৈছে ভৰত মুনিৰদ্বাৰা প্ৰণীত নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু ইয়েই এখন প্ৰামাণ্য গ্ৰন্থ বুলি সংগীত নাট্যবিদসকলে প্ৰকাশ কৰি আহিছে। কিন্তু উক্ত গ্ৰন্থৰো মূল উৎস হ'ল 'সামবেদ'। আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্ত্বিক তত্ত্বও ভৰত মুনিয়ে গ্ৰহণ কৰিছে চাৰিখন বেদৰপৰাই। এতেকে দেখা যায় যে নাট্যশাস্ত্ৰও চাৰিবেদৰপৰা প্ৰবাহিত হৈ এখন আহল-বহল নদীৰ সৃষ্টি হৈছে। তুলনামূলকভাৱে চাৰিবেদ হ'ল এখন সুগভীৰ সমুদ্ৰ আৰু নাট্যশাস্ত্ৰ হ'ল ব্ৰহ্মপুত্ৰ নদৰ দৰে। ইয়াৰপৰা এটি শুদ্ধ ধাৰণা কৰিব পাৰি যে ভাৰতীয় সংগীত নাট্যও বৈদিক পৰম্পৰাৰে সমৃদ্ধ। নদীনদৰ একোটি মূল উৎস আছে আৰু সেই উৎসৰ গতিধাৰা বিভিন্ন ঠাইলৈ প্ৰৱাহিত, সম্প্ৰসাৰিত হৈ আঞ্চলিক বিশেষে প্ৰাকৃতিক গতিৰে বিভিন্ন নামেৰে নিজৰ পৰিচয় দি স্বাধীন সত্তা ৰক্ষা কৰি আহিছে।

বৈদিক যুগত কি আছিল, কি ভাৱে সংগীত নাট্যৰ ৰূপ প্ৰচলিত আছিল, সি কেনেধৰণৰ আছিল, ইত্যাদি বিষয়বোৰ পুংখানুপুংখ বিশ্লেষণ কৰা সহজ নহয়। মাত্ৰ একোটি সূত্ৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গৱেষকসকলে অনুমানেৰে কিছু কথা কয়। তাতো কিছু সুৰুঙা থাকি যোৱাটো অসম্ভৱ নহয়। প্ৰামাণ্য তথ্যৰ অভাৱত বহু বিষয় বিভিন্ন মতাদৰ্শৰ মাজত আবদ্ধ হৈ পৰি যোৱাৰ পৰিণতিত বিভিন্নজনে বিভিন্নমত গ্ৰহণ কৰে আৰু এটি স্থিৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণত অসুবিধাই দেখা দিয়ে। বৈদিক যুগৰপৰা ভৰত মুনিৰ যুগলৈকে এই কালছোৱাৰ ভিতৰতো সংগীতৰ ৰূপ কেনে আছিল তাক নিৰ্ণয় কৰা টান। বহুতে সেই সময়ত ব্যাৱহাৰিক তত্ত্বৰ পৰিৱৰ্তে সংগীতৰ সৈদ্ধান্তিক তত্ত্বৰ কিছু আভাস আছিল বুলি ক'ব খোজে। যি কি নহওক ভৰতৰ আগলৈকে সংগীত সম্পৰ্কীয় কোনো গ্ৰন্থ ৰচনা যে হোৱা নাছিল সেই কথা সকলো পণ্ডিতে স্বীকাৰ কৰিছে। ভৰত মুনিক দ্বিতীয় শতিকাৰ সংগীত গ্ৰন্থ নাট্যশাস্ত্ৰ প্ৰণেতা বুলি মানি লোৱাৰ পাছত ভৰতৰ যুগৰপৰাহে সংগীত আকাশখন ফৰকাল হয়। তথাপি তাৰ মাজে মাজে সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত কিছু ধুঁৱলি-কুঁৱলিও নোহোৱাকৈ থকা নাই।

চাৰিবেদৰপৰা নিগৰি ওলোৱা ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত সংগীত নাট্যৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে বৰ দীঘলীয়াকৈ বৰ্ণনা দিয়া আছে। নাট্য শাস্ত্ৰখনে চাৰি প্ৰকাৰ প্ৰবৃত্তিৰ ভাগ কৰিছে। যেনে (১) দাক্ষিণাত্যা (২) আৱন্তী (৩) পাঞ্চালী আৰু (৪) ওড্ৰমাগধী।

উক্ত চাৰি ভাগৰ ভিতৰত শেহৰ ভাগটি প্ৰাচ্য দেশবিলাকত পৰে। প্ৰাচ্য অৰ্থাৎ পূৱ দেশবোৰৰ নাম যথাক্ৰমে (১) অংগ (২) বংগ (৩) কলিংগ (৪) বৎস (৫) ওড্ৰ (৬) মগধ (৭) পুণ্ড্ৰ (৮) নেপাল (৯) অন্তৰ্গিৰি (১০) বহিৰ্গিৰি (১১) প্ৰবংগ (১২) মহেন্দ্ৰ (১৩) মলদ (১৪)মল্লবৰ্তক (১৫) ব্ৰহ্মোত্তৰ (১৬) ভাৰ্গৱ (১৭) মাৰ্গৱ (১৮) প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ (১৯) পুলিংগ (২০) বিদেহ (২১) তাম্ৰলিপ্ত (২২) প্ৰাংগ। পূৰ্বোক্ত প্ৰাগ্‌জ্যোতিয়েই পৰৱৰ্তীকালত 'অসম' নামেৰে অভিহিত হৈছে। ইয়াত উল্লিখিত বাইশ সংখ্যক দেশ বা ৰাজ্যৰ নিজা নিজা বৈশিষ্ট্য ৰক্ষিত হৈ বৈদিক সংস্কৃতি-সমুদ্ৰৰপৰা প্ৰৱাহিত নাট্যশাস্ত্ৰ মহানদীৰ বাইশটি উপধাৰা বা উপনৈ বাইশখন দেশ বা ৰাজ্যই ইয়াৰ জলপান কৰিবলৈ সুযোগ লাভ কৰে। প্ৰতিখন দেশৰ প্ৰতিখন ৰাজ্যৰ প্ৰতিটো অঞ্চলৰ জলবায়ুৰে সেই সেই ঠাইৰ মানৱদেহ গঠিত হৈছে আৰু সেইদৰে আচাৰ-বিচাৰ-কদাচাৰ আদিও প্ৰাকৃতিক গতিৰে নিৰূপতি হৈছে।

নাট্যশাস্ত্ৰত ভৰত মুনিয়ে বহু অলৌকিক বিষয় উল্লেখ কৰিছে আৰু স্বৰ্গৰপৰা পৃথিৱীলৈ সংগীত নাট্যৰ বিষয়বস্তু নামি আহিল বুলি কৈছে। পৃথিৱীত নাট্য সংগীতে আঞ্চলিক স্বতন্ত্ৰতাৰে সমৃদ্ধ হৈ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰাৰ পাছত অসমতো ই প্ৰাকৃতিক গতিৰে গঢ় লৈ উঠে। দ্বিতীয় শতিকাৰপৰা সপ্তম শতিকালৈকে এই কালছোৱাৰ ভিতৰত অসমত নাট্য সংগীতৰ ৰূপ কেনে আছিল, সেই তথ্যও ভালদৰে উদ্‌ঘাটন হোৱা নাই। সপ্তম শতিকাৰ নৃপতি কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাৰ ৰাজত্ব কালত চীনা পৰিব্ৰাজক হিউৱেন চাঙক এমাহকাল (প্ৰতিদিনে) সংগীতেৰে আপ্যায়ন কৰা কথা ইতিহাসত উল্লেখ আছে। সেইদৰে ৫/৬ শতিকাত ৰচিত বুলি খ্যাত 'হস্তায়ুৰ্বেদ' গ্ৰন্থত, ১০/১১ শ শতিকাত ৰচিত বুলি খ্যাত কালিকাপুৰাণত অসম ৰাজ্যত যে পুৰণি কালৰপৰা সংগীত চৰ্চা আছিল তাৰ উল্লেখ পোৱা যায়। কিন্তু উক্ত সংগীতৰ ৰূপ বা ধৰণ-কৰণ আৰু লক্ষণ আদি কেনেকুৱা আছিল, তাৰ কোনো সম্ভেদ বিচাৰি পোৱা টান।

কণ্ঠ সংগীত বা নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰত দুটি ধাৰা পোৱা যায় সি হ'ল মাৰ্গসংগীত আৰু লোক সংগীত বা মাৰ্গীয় নৃত্য আৰু লোক নৃত্য । উক্ত মাৰ্গীয় নৃত্য আৰু দেশী নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰত বহুতো সংগীত-পণ্ডিতে বহু ধৰণে ব্যাখ্যা দাঙি ধৰি আহিছে। মাৰ্গ বা মাৰ্গীয় নৃত্য অতি প্ৰাচীন বুলি কৈছে । বৈদিক যুগৰ ঋষি-মুনিসকলে ঈশ্বৰ উপাসনাৰ কাৰণে এই বিধ নৃত্যকে সৃষ্টি কৰিছিল । ইয়াৰ গুৰু আছিল স্বয়ং ব্ৰহ্মা। এওঁ ভৰত মুনিক ইয়াৰ শিক্ষা দিছিল। ইয়াত অলৌকিক ৰূপ আছে বুলি বুজিব পাৰি । লোক নৃত্য, লৌকিকভাৱে প্ৰচলিত বা প্ৰকৃতিৰ লগত সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰি সৃষ্টি হোৱা নৃত্য। ইয়াকে দেশী নৃত্য বুলিও কয়। লোক নৃত্য বা দেশী নৃত্য ঈশ্বৰাৰাধনৰ লগত সম্পৰ্ক নাই। কোনো কোনো পণ্ডিতে দেশী নৃত্যকে পৰিশোধিত ৰূপ দি স্বতন্ত্ৰভাৱে মাৰ্গীয় নৃত্যলৈ ৰূপান্তৰ কৰাৰ দৃষ্টান্ত বা উদাহৰণ আছে। মাৰ্গীয় নৃত্যতকৈ দেশী নৃত্য

প্ৰাচীন বুলি আন এটি ব্যাখ্যা পণ্ডিতসকলে দাঙি ধৰাও দেখা যায়।

আমি পূৰ্বতে উল্লেখ কৰা খ্যাতিমান ৰজা কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাৰ দিনত প্ৰচলিত নৃত্য ধাৰা মাৰ্গীয় আছিলনে দেশী আছিল, সেই বিষয়ৰ তথ্যৰ অভাৱ যেন বোধ হয়। কিন্তু এটি কথা সত্য যে অসমত অভিনয়-প্ৰধান ওজাপালিৰ এটি মাৰ্গীয় সংগীতৰ ধাৰা প্ৰৱাহিত হৈ আছিল । পিছে ইয়াৰ উৎপত্তি আৰু ক্ৰম-বিকাশৰ উৎস আদি বিষয়ৰ ইতিহাস ঢুকি পোৱা অৱস্থাত নাই যেনেই লাগে। কোনোৱে ইয়াক দশম শতিকাৰ বুলিও ক'ব খোজে। যদি সেয়ে হয়, তেন্তে সপ্তম শতিকাৰ ৰজা ভাস্কৰ বৰ্মাই ইয়াৰ সোৱাদ পোৱা নাছিল। সেইদৰে দেওধনী, দেৱদাসী নৃত্যৰ প্ৰাচীনত্বৰ সম্পৰ্কতো কিছু সন্দেহৰ অৱকাশ আছে। ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰদেশৰ মন্দিৰবোৰত দেৱদাসী নৃত্যৰ প্ৰৱৰ্তন বা প্ৰথা আছিল যদিও অসমত ই কেতিয়া প্ৰৱৰ্তন হ'ল, সেই বিষয়ে পণ্ডিতসকলৰ মাজত মতভেদ থকা দেখা যায়। এতেকে কামৰূপৰ ৰাজ-দৰবাৰত কেনেধৰণৰ নৃত্য প্ৰচলন হৈছিল, সেই বিষয়ে নিশ্চিত সিদ্ধান্ত দিয়া টান।

সপ্তম শতিকাৰপৰা ত্ৰয়োদশ শতিকালৈকে এই কালছোৱাত অসমত সংগীত জগতৰ কেনে ধৰণৰ ৰূপ আছিল, সিয়ো আনুমানিক ভিত্তিৰ বিষয়তহে সীমাবদ্ধ হৈ আছে। ১৩৭১ শক বা ১৪৪৯ খ্ৰীষ্টাব্দত মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ আবিৰ্ভাৱৰ পাছৰপৰা অসমৰ সংগীত জগতত এটি নতুন আলোকপাত হয়। শংকৰদেৱৰ গুৰু গৃহত বিদ্যাৰম্ভ হয় ১৪৬১ খ্ৰীষ্টাব্দত। তেতিয়াই গুৰুজনে সকলো শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন সমাপ্ত কৰে। দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ৰচিত গুৰু চৰিতত আছে –

"বাৰেক দেখাই দিলে এতেকে পাৰন্ত।
অতি অপ্ৰয়াসে গুৰু তাহাংক পঢ়ান্ত ।।
পঢ়িলন্ত নিৰন্তৰে শাস্ত্ৰ সমস্তয় ।
অপ্ৰমাদী পণ্ডিত ভৈলন্ত মহাশয়।।"

কথা গুৰু চৰিতত গুৰুজনাৰ অধ্যয়নৰ বিস্তৃতি এনেদৰে দিছে *"সাম, ঋক্, অথৰ্ব, যজুৰ, তৃবেদ; চৌধ্যশাস্ত্ৰ, শিক্ষা, কল্প, জ্যোতিষ, ৰীতি, নীতি, নিজক্ত (নিৰুক্ত?) ছন্দ, শ্ৰুতি, স্মৃতি, মীমাংসা, তৰ্ক, কলাপ, তৃক, ন্যায়, এই চৌধ্ব শাস্ত্ৰ; অষ্টাদশ পুৰাণ, শিৱ, মৎস্য, বৈষ্ণৱ পুৰাণ স্কন্দ,কূৰ্ম, গৰুড়, মাৰ্কণ্ডেয়,ভাগৱত, বামণ বাৰহ, লিংগ, ভৱিষ্যৎ ব্ৰহ্মাণ্ড বৈবৰ্ত, বৃহৎ নাৰদী, ব্ৰহ্ম, পদ্ম; অষ্টাদশ ভাৰত,আদি পৰ্ব, সভাপৰ্ব, বন পৰ্ব, বিৰাট পৰ্ব, উদ্যোগ, ভীষ্ম, দ্ৰোৰ্ণ, কৰ্ণ, শৈল্য, সৌপ্তি দশম, স্ত্ৰীপৰ্ব, শান্তি পৰ্ব, অশ্বমেধ, আশ্ৰম, বান্ স্বৰ্গ, স্বৰ্গাৰোহন, বিজয় পৰ্ব। সংহিতা – সুত, ব্যাস, গৌতমী, নাৰদী, অগষ্টি, বশিষ্টি, মাৰ্কণ্ডেয়, ব্ৰহ্ম, ভৃংগি (ভৃগু?) পৰাশৰ, বিশ্বামৃত্ৰ, ভৰদ্বাজ, দুৰ্বাসা, বৈশ্বানৰ, কপিল আংগিৰস, সৌৰি, এই অষ্টাদশ। চৌধ ব্যাকৰণ পাণিনি, কলাপ, পঞ্জিকা, শব্দৰত্ন, মূৰ্খবোধ (মুগ্ধ?), জ্ঞানাংকুশ, সদ্ম, স্বৰপ্ৰদীপ,*

শব্দজ্ঞান, প্ৰশ্নবোধ, প্ৰাকৃত সন্ধি, বৃত্তি, কৃতি আখ্যাত। অষ্টাদশ তন্ত্ৰ, অষ্টাদশ কাব্য — মাঘ, ভাৰবী, ভাৰতী, নৈষধ, হিতোপদেশ, বৃন্দাবন চন্দ্ৰাধাৰী, অন্যাপদেশ, মোহমুদ্‌গৰ, প্ৰধান, হনুমন্তী, হিমৱন্তী, মেঘ দূতজ্ঞান, নৱৰত্ন, পঞ্চৰত্ন, দৰিদ্ৰ, অষ্টক, মুণ্ডাষ্টক, বিদ্যা বিদুষী, শান্তিশতক, এই আঠাৰ কাব্য। দণ্ডি, প্ৰবোধ চন্দ্ৰ, আনন্দ লহৰী, শৃংগাৰ তিলক, শ্ৰুতবোধ, ঋতুমঞ্জৰি, হাস্যাৰ্ণৱ, কবিৰত্ন, অমৰ, হাৰাৱলি, মেদিনী, শব্দৰত্ন, কলাপ, পঞ্জিকা, শব্দজ্ঞান, প্ৰশ্নবোধ, শ্ৰুতবোধ, শ্ৰুতিবোধ এই আঠাৰ *কোষ। অমৰ চানক্য আনো শাস্ত্ৰ সৰ্বাকে পঢ়াই গুৰু কন্দলীয়ে বোলে যি খানিজানো, পঢ়ালো একা, নাইও আৰ।"*

পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থবিলাকৰ ভিতৰৰ বহুকেইখন গ্ৰন্থত নাট্য সংগীতৰ বিষয় সন্নিৱিষ্ট আছে। বিশেষকৈ তাত 'তৃক' শব্দ এটি পোৱা গৈছে। 'তৃক' মানে তৌৰ্য ত্ৰিক অৰ্থাৎ গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যকে বুজাইছে। গুৰুজনে ছাত্ৰশালাত গীত, বাদ্য, নৃত্যৰ শিক্ষাও লৈছিল। উক্ত সঙ্গীত শিক্ষাৰপৰা লাভ কৰা পৰিপক্ক জ্ঞানেৰে গুৰুজনে ঊনৈশ বছৰ বয়সত *"অংকীয়া ভাওনাৰ আদিপৰ্ব চিহ্নযাত্ৰা নাট"* প্ৰচাৰ কৰে। বুঢ়াখা, জয়ন্ত, মাধৱ, কৰ্ণপুৰ, চতুৰ্ভুজ আদি লোকসকলে শংকৰদেৱক নাচ, ভাওনা, দেখুৱাবলৈ অনুৰোধ কৰি এনেদৰে কৈছিল ঃ

"বিদ্যাত পাৰ্গতি শাস্ত্ৰ আছে যত
সবাহাংকে আছা পঢ়ি।
সমস্ত লোকৰ হৰিষ বিস্তৰ
বৈকুণ্ঠ দিয়োক গঢ়ি।।
নটুৱা শিকাইবা ভাৱনা দেখাইবা
হৰিষ আমাৰ মন।
বৈকুণ্ঠ নগৰ ভালমতে বাপু
দেখায়ো আবে এখন।।" (গুৰুচৰিত)

এই বিৱৰণিত ভাওনাৰ লগতে 'নটুৱা' শিক্ষাৰ এটি ইংগিত পোৱা গৈছে। নটুৱাসকল আছিল যথাক্ৰমে লক্ষ্মণ, যদু, হৰি, শতানন্দ, বলোৰাম, ৰামচৰণ আদি পাঁচগৰাকী। এই নটুৱাসকলে কি নৃত্য দিছিল আৰু তাৰ নাম কি আছিল, সেই সম্পৰ্কে চৰিত পুথি নিমাত। অৱশ্যে শংকৰদেৱৰ প্ৰথম প্ৰদৰ্শিত নাট 'চিহ্নযাত্ৰা'ও এতিয়া দুষ্প্ৰাপ্য। উক্ত নাটৰ লগতে প্ৰদৰ্শিত হৈছিল 'নটুৱা' নৃত্য। সেইবাবেই হব'লা 'নটুৱা'ৰ নামকৰণ আন প্ৰকাৰে হোৱা নাছিল। এটি কথা নিশ্চিত যে উক্ত "চিহ্নযাত্ৰা" ভাওনা আৰু 'নটুৱা'ৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল ভক্তিৰ ক্ষেত্ৰতহে। গুৰুজনাৰ সকলো নাট্য সংগীত আৰ্যমূলীয় অৰ্থাৎ মাৰ্গীয় নৃত্য পৰ্যায়ৰ আছিল।

গুৰুজনাৰ প্ৰচাৰিত মূল বিষয় আছিল ভক্তি। যদিও

নাম-ধৰ্ম বিকাশ বা প্ৰকাশৰ পূৰ্বতে নাট্য সংগীতৰ ধাৰা প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল, তথাপি নাম-ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ মাধ্যমৰূপেহে লৈছিল, ই মুখ্য বিষয় নাছিল। অন্ন গ্ৰহণৰ লগত জল গ্ৰহণৰ নিচিনা বুলি ক'ব পাৰি । এতেকে ভক্তিৰ লগত সম্পৰ্ক ৰক্ষা হোৱাকৈ গুৰুজনে 'ভাওনা' আৰু 'নটুৱা'ৰ ব্যৱহাৰ মাৰ্গীয় বা আৰ্যমূলীয় ৰূপৰহে কৰিছিল, অৰ্থাৎ ই আছিল শাস্ত্ৰ-সন্মত এটি নতুন ৰূপ।

গুৰুজনে সংগীতক স্বতন্ত্ৰ সত্তা দিয়া নাই। ইয়াৰ ওপৰত ভক্তিতত্ত্বৰ প্ৰলেপ সানি আকৰ্ষণীয় কৰি তোলা হৈছে। আমাৰ সত্ৰ-সমাজত আৰু গাৱঁৰ নামঘৰবোৰত নাম-প্ৰসংগ কৰোঁতে তাতো সংগীতৰ সুৰ বাজে। সেই সুৰ-তাল-মান-লয় আদিও সংগীতেই। আমি ওপৰত কৈ আহিছোঁ যে গুৰুজনে ভক্তি আন্দোলনৰ মাধ্যম ৰূপে সংগীতক স্থান দিছিল। নৃত্য, গীত, বাদ্য হ'ল অদৃশ্য শক্তি ভগৱানৰ চৰণত নিবেদন কৰিবলৈ একো পাহি ভক্তি পুষ্প । তাৰেও ভগৱানৰ পূজা হয়। একাদশ স্কন্ধ ভাগৱতৰ কৃষ্ণ উদ্ধৱ সম্বাদত পোৱা যায়।

"সজ্জন্ম কৰ্ম্মকথনং মম পৰ্বানুমোদনম্ ।
গীততাণ্ডৱবাদিত্ৰ গোষ্ঠীভিঃ মৎ গৃহোৎসৱঃ।।"
(ভাগ - ১১/১১/৩৬)

গুৰুজনৰ অনুবাদ ঃ

"গায়া গীত বায়া বাদ্য নাচিব প্ৰত্যেক।
গোষ্ঠী হুয়া মোৰ গৃহোৎসৱ কৰিবেক।।"

'চিহ্ন যাত্ৰা' ভাওনাত ব্যৱহৃত ভাৱৰীয়াসকলৰ নৃত্য আৰু 'নটুৱা' নৃত্যক যাই আধাৰ কি আছিল, সেই বিষয়ে চৰিতকাৰসকল নিমাত হ'লেও বৰ্তমান প্ৰচলিত শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্যৰে লক্ষণ আদিৰ ওপৰত দৃষ্টি ৰাখিলে বুজা যায় যে শংকৰদেৱে সংগীত শাস্ত্ৰসমূহৰ ওপৰত বিশেষকৈ নাট্য শাস্ত্ৰৰ আধাৰতে নৃত্য সৃষ্টি কৰিছিল । তদুপৰি আন কিছুমান উপাদানো গ্ৰহণ কৰিছিল । (১) নাট্য শাস্ত্ৰৰ নৃত্য সম্পৰ্কীয় বিধান (২) প্ৰাক্ শংকৰ যুগৰ শাস্ত্ৰসন্মত প্ৰচলিত নৃত্যাভিনয়ৰ উপাদান (৩) নিজৰ সৃষ্টিমূলক উপাদান। এই তিনি প্ৰকাৰ উপাদানৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি শংকৰদেৱে নৃত্যাভিনয় সৃষ্টি কৰা বুলি পণ্ডিতসকলে মত প্ৰকাশ কৰিছে । নাট্য শাস্ত্ৰ বাদ দি থলুৱা নৃত্যৰ সমল আহৰণ কৰোঁতে ওজাপালি আৰু তদনুৰূপ মাৰ্গীয় নৃত্যৰ কিছু উপাদান গ্ৰহণ কৰা যেন লাগে। বহুতে জনজাতীয় নৃত্যৰ পৰাও গুৰুজনে কিছু উপাদান গ্ৰহণ কৰিছে বুলি ক'ব খোজে । সেয়া বিশেষ বিশ্লেষণৰ প্ৰয়োজন। ইয়াৰ বাহিৰেও গুৰুজনে নিজস্বভাৱে সৃষ্টিমূলক কিছু উপাদানো যোগ দিছে। কেৱল শাস্ত্ৰৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি সকলো কাৰ্য নচলে। কিছুমান যুক্তিহীন শাস্ত্ৰোক্ত কথাও ধৰ্মগ্ৰাহী জনগণৰ ত্যাজ্য হ'ব পাৰে । ভাৰতীয় সনাতন নীতিত তেনেদৰে যুগযুগ ধৰি চলি

আহি আছে ।

কৰ্ম, জ্ঞান আৰু ভক্তি এই তিনিটা উল্লেখযোগ্য বস্তুৰ আধাৰ কেনে হ'ব পাৰে তাৰ ব্যাখ্যা এনেধৰণৰ - কৰ্ম হ'ল মানৱৰ দুইখন হাত বা বাহুৰ বস্তু, জ্ঞান হ'ল শিৰৰ বা মূৰৰ বস্তু আৰু ভক্তি হ'ল হৃদয়ৰ বস্তু। বাহু, শিৰ আৰু হৃদয়- এই তিনিটিৰ ভিতৰত ভক্তিৰসিক সকলে হৃদয়কে শ্ৰেষ্ঠ স্থান দি আহিছে। ভক্তিৰ বাবে হৃদয়কে মুখ্য স্থান দি অহাৰ কাৰণে হৰিভক্তিৰ লগত সংগীত-নাট্যক সংযোগ স্থাপন কৰাত সি হৃদয়ৰ বস্তু হৈয়ে পৰিল। আমি পূৰ্বতে উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে সংগীত নাটক হৰি ভক্তি কৰিবলৈ একো পাহি পুষ্প। সেই পুষ্প ভক্তিৰ লগত সম্পৰ্কিত হৈ আছে। ভক্তিৰস পিপাসু আৰু সংগীত নাট্য ৰস পিপাসুসকলে বিভিন্ন দৃষ্টিৰে ৰসাস্বাদন কৰিলেও *'যেহেন নদীনদ সমুদায়। অনেক পথে সাগৰক যায়'*- বুলি কোৱাৰ দৰে একেজন পৰম পুৰুষলৈকে গতি কৰে। অৰ্থাৎ বিভিন্ন উপলক্ষ্যত উভয় প্ৰকাৰৰ ৰস সমাবেশ হ'লে ভক্তসকলে সেইখিনি ভগৱানক পুষ্পৰ দ্বাৰা পূজা বা উপাসনা কৰা হৈছে বুলি মনতে ভাৱনা কৰে। ভাৰতীয় সমস্ত নৃত্য নাট্যৰ ধাৰা ভগৱৎ উপাসনামূলক আৰু অসমতো গুৰুজনে তেনে প্ৰকাৰে প্ৰবৰ্তন কৰিছিল আৰু সেই পৰম্পৰা আজিও চলি আছে।

ভাৰতীয় স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত প্ৰায়বিলাক নৃত্য-নাট্যৰ হস্ত আৰু পদভংগী শিৱ মন্দিৰাদিত খোদিত ভাস্কৰ্যৰপৰাই আহৃত হোৱা। চিদাম্বৰমৰ নটৰাজ মন্দিৰত খোদিত ১০৮টি (নাট্যশাস্ত্ৰৰ) কৰণ আহৰণ কৰি বা তাৰ উপাদানেৰে 'ভাৰত নাট্যম' নৃত্যৰ সৃষ্টি কৰা হৈছিল। সেইদৰে অন্যান্য নৃত্যবোৰো হৈছে। কিন্তু শংকৰী নৃত্য বা সত্ৰীয়া নৃত্যৰ প্ৰৱৰ্তক নৃত্য নাট্যাচাৰ্য শংকৰদেৱে কোনো মন্দিৰত খোদিত নৃত্য নাট্য ভাস্কৰ্যৰপৰা হস্ত বা পদভংগী আহৰণ কৰা নাই। শংকৰদেৱে দ্বাদশ বৎসৰ ব্যাপি ভাৰত ভ্ৰমণ কৰিছিল। সেই সময়ত ভাৰত নাট্যম, কথাকলি, মণিপুৰী আদি নৃত্যৰ সৃষ্টিয়েই হোৱা নাছিল। মণিপুৰী নৃত্যৰ জন্ম হয় ১৮ শতিকাতহে। সেইদৰে কথক নৃত্য ১৭ শতিকা, কথাকলি ১৬ শতিকা আৰু ভাৰত নাট্যমো ১৬ শতিকাতহে প্ৰকাশ পায়। গুৰুজনে উৰিষ্যাৰ জগন্নাথ মন্দিৰত তদানীন্তন প্ৰৱৰ্তিত দেৱদাসী নৃত্য দৰ্শন পোৱাৰ কথা চৰিত পুথিত উল্লেখ আছে। অন্যান্য প্ৰদেশৰ মন্দিৰৰ ভজন, আৰতি আদিও গুৰুজনে দৰ্শন, শ্ৰৱণ, মনন কৰাৰ কথা ভাৱিব পাৰি, কিন্তু সিবোৰৰ আৰ্হি ভিত্তিত গুৰুজনে অসমৰ নৃত্য নাট্যত সংযোগ কৰিছে বুলি মনে নধৰে। বংগীয় নৃত্য শিল্পী গায়ত্ৰী চট্টোপাধ্যায় নামৰ এগৰাকী মহিলাৰ দ্বাৰা ৰচিত 'ভাৰতেৰ নৃত্য কলা' নামৰ গ্ৰন্থত আছে যে এসময়ত শংকৰদেৱে দক্ষিণ ভাৰতত কৃষ্ণ ভক্তি প্ৰচাৰৰ বাবে ধৰ্মমূলক নৃত্য নাট্য ৰচনা কৰি তালৈ পঠাইছিল *(পৰিবৰ্ধিত তৃতীয় সংস্কৰণ ভাৰতৰ নৃত্যকলা পৃষ্ঠা ২২৭)*। ইয়াৰপৰা বুজাত অসুবিধা হোৱা নাই যে তদানীন্তন দক্ষিণ ভাৰতত

কৃষ্ণ-ভক্তি প্ৰচাৰ মুঠেই হোৱা নাছিল আৰু নৃত্য-নাট্যৰো বিকাশ হোৱা নাছিল। গুৰুজনেহে তাত শূন্য ঠাই পূৰণ কৰিছিল। ইতিহাসৰ পাত মোকোলালে বুজিব পাৰি যে হিন্দুস্থানী সংগীততকৈ শংকৰী বা সত্ৰীয়া সংগীত চাৰিশ বছৰ পুৰণি। গুৰুজনাৰ প্ৰবৰ্তিত নৃত্য - নাট্য যে ভাৰতীয় অন্যান্য নৃত্য-নাট্যৰ কোনো আহিঁ আহৃত নহয় বা ই ভাৰতীয় সংগীত নাট্যৰ মূলৰ হৈয়ো স্বতন্ত্ৰ ৰূপত প্ৰতিষ্ঠিত তাৰ কিছু প্ৰমাণ তলৰ কথাখিনিয়ে দেখুৱাইছে - যেনে (১) ভাৰতীয় নাট্য ইতিহাসে *'ত্ৰিবৰ্গসাধনং নাট্যম্'* বুলিছে অৰ্থাৎ নাটকে ধৰ্ম, অৰ্থ আৰু কাম এই তিনিটাৰহে সাধক বা উক্ত তিনিটি বিষয়হে সমাধান কৰি দিব পাৰে । কিন্তু নৃত্য নাট্য গুৰু শংকৰদেৱে *'নাটকং মুক্তি সাধকম্'* বুলিছে অৰ্থাৎ নাটকে ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম এই ত্ৰিবৰ্গৰ উপৰিও মুক্তি বা মোক্ষও দিব পাৰে । গুৰুজনে নাটক পৰিৱেশনৰ যোগে চতুবৰ্গ বা চাৰিপুৰুষাৰ্থ লাভত সহায় কৰিছে বুলিছে। এয়া হ'ল অসমীয়া নাটকৰ বিশেষত্ব। (২) ভাৰতীয় নৃত্য-নাট্যৰ মূল উপাস্য দেৱতা হ'ল ব্ৰহ্মা, শিৱ, পাৰ্বতী, ভৰত আদি, কিন্তু গুৰুজনে পূৰ্বোক্ত দেৱতাসকলক গ্ৰহণ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে একমাত্ৰ শ্ৰীশ্ৰীকৃষ্ণ দেৱকহে মুখ্য দেৱতাৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে। শংকৰদেৱৰ প্ৰৱৰ্তিত ভক্তি বাদ কৃষ্ণকেন্দ্ৰীক আৰু সেইসূত্ৰে ভক্তিৰ লগত সংগীত নাট্য সম্পৰ্কিত হেতুকে কৃষ্ণদেৱেই ইয়াৰ প্ৰধান নায়ক বা দেৱতা। সমগ্ৰ শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন কৰিলে কৃষ্ণৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতীয়মান হয়। তলত কিছু যুক্তি দাঙি ধৰা হ'ল ।

১। কৃষ্ণদেৱ চন্দ্ৰ বংশত জন্ম লোৱা বাবে ষোল্ল কলাৰে পূৰ্ণ।

২। ভাগৱত পুৰাণে কৃষ্ণক *'অখিল কলাদি গুৰু'* বুলিছে (ভাগ ১০।১৬।২৬) অৰ্থাৎ তেওঁ নৃত্য-গীতাদি সকলো কলাৰ আদি গুৰু ।

৩। কৃষ্ণৰ জন্মাৱধি বৈকুন্ঠ গমন পৰ্য্যন্ত সামগ্ৰিক জীৱন নৃত্য গীতাবৃত্ত। প্ৰধানকৈ তিনি নাচ, তিনি কাছ, তিনিথান আৰু তিনি মান কৃষ্ণৰ জীৱনত ঘটিছিল । তিনি নাচ মানে কালিৰ শিৰত নাচ, গোপীৰ মধ্যত নাচ আৰু যুদ্ধ নাচ । বাল্যাৱস্থাত-

'কেহো বেলা গোপীগণে পাঞ্চে গাৱে গীত ।
তাসম্বাৰ প্ৰীতি সাধি কতো কৰা নৃত্য'

(কীৰ্তন শিশুলীলা ভাগৱত ১০।১১।৭)

কালিয় নাগৰ শিৰত 'অখিল কলাদি' *"গুৰুঃ ননৰ্ত্ত" বা শতেক শিৰত নাচন্ত হৰি (কীৰ্তন)*। গোপীৰ লগত ৰাসক্ৰীড়া কৰোঁতে *"আপুনো গাৱন্ত গীত মোহন"* (কীঃ ঘোঃ ভাগ – ১০।২৯।৪৪) । ইত্যাদি ।

৪। কৃষ্ণই বেদ উপনিষদ্ অধ্যয়ন কৰাৰ উপৰি *"অহোৰাত্ৰৈঃ চতুঃ ষষ্ঠ্যা সংঘন্তৌ তাবতীঃ কলাঃ* (১০/৫৫/৩৬-ভাগৱত) অৰ্থাৎ *জানিলা চৌষষ্ঠী কলা পাছে চক্ৰপাণি*

(কীঃ ঘোঃ)। চৌষষ্ঠী কলা বিদ্যা কৃষ্ণই চৌষষ্ঠী দিনতে আয়ত্ত কৰিছিল বুলি জনা যায়। উক্ত চৌষষ্ঠী কলাৰ ভাগবোৰ উল্লেখ কৰা হ'ল। যেনে ঃ (১) গীত(২) বাদ্য (৩) নৃত্য (৪) উদক বাদ্য (৫) নাটক (৬) সাজ-সজ্জা (৭) বেশ ৰচনা (৮) তিলকাদি ধাৰণ (৯) দশনবসন ৰঞ্জন (১০) কেশপুষ্প বিন্যাস (১১) কেশ বিন্যাস (১২) পুষ্পাস্তৰণ (১৩) মাল্য ৰচনা (১৪) সুগন্ধ প্ৰস্তুত বিদ্যা (১৫) আলেখ্য (১৬) মূৰ্ত্তি নিৰ্মাণ (১৭) যুদ্ধ বিদ্যা (১৮) বৃক্ষায়ুৰ্বেদ (১৯) পাক বিদ্যা (২০) পানীয় ৰচনা (২১) ত ক্ষণ (২২) তন্তুবায়ু বিদ্যা (২৩) কুটিৰ শিল্প (২৪) শয্যা ৰচনা (২৫) সূচীকৰ্ম্ম (২৬) খেলাকৰ্ম্ম (২৭) অলঙ্কাৰ ৰচনা (২৮) কৰ্ণালঙ্কাৰ প্ৰস্তুত বিধি (২৯) তন্ডুল কুসুমাদিৰে নৈবেদ্য ৰচনা (৩০) হীৰা, মণি ৰত্নাদি কটা (৩১) মণিৰত্ন পৰিধান (৩২) গৃহনিৰ্মাণ (৩৩) মণি ৰত্ন জ্ঞান (৩৪) ধাতু ৰত্নাদি বিচাৰ (৩৫) খনি বিদ্যা (৩৬) ধাতু বিদ্যা (৩৭) ইন্দ্ৰজাল (৩৮) বস্ত্ৰ গোপন (৩৯) হস্তলাঘৱ (৪০) চিত্ৰ যোগ (৪১) পুতলা নাচ (৪২) পশু-পক্ষী পালন (৪৩) পক্ষী শিক্ষা (৪৪) দ্যূত ক্ৰীড়া (৪৫) আকৰ্ষণ ক্ৰীড়া (৪৬) অভিধান বিদ্যা (৪৭) ৰথাদি নিৰ্মাণ (৪৮) দেশীয় ভাষা জ্ঞান (৪৯) কাব্য সৃষ্টি বিদ্যা (৫০) ম্লেচ্ছ ভাষা (৫১) লিখন বিদ্যা (৫২) পঠন বিদ্যা (৫৩) নাটকাখ্যান দৰ্শন (৫৪) মানসী কাৰ্য্য বিদ্যা ক্ৰিয়া (৫৫) কূট-কৌশল (৫৬) প্ৰাকৃতিক ভূতত্ত্ব বিদ্যা (৫৭) উদকাঘাত বিদ্যা (৫৮) উচ্ছেদ কৰণ (৫৯) দুৰ্বাচক যোগ (৬০) আকাশীবাণী বিদ্যা (৬১) ধাৰণ মাত্ৰিকা (৬২) ক্ৰিয়া বিকল্প (৬৩) প্ৰতাড়না আৰু (৬৪) স্তুতি পাঠ বিদ্যা ইত্যাদি।

এনে প্ৰকাৰে শ্ৰীশ্ৰীকৃষ্ণদেৱত পূৰ্বোক্ত গুণসমূহ আৰোপিত হৈ থকাৰ কাৰণে গুৰুজনে শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্যৰ মূল নায়ক বা গুৰু ৰূপে মানী আহিছে। এইটি সত্ৰীয়া নৃত্যৰ বিশেষত্ব। অন্যান্য দেৱতাক গুৰুৰূপে মানী লোৱাটো সত্ৰীয়া নৃত্যত নাই।

শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্যৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিবলৈ হ'লেও এনেদৰেহে কৰিব পাৰি- আদি গুৰু শংকৰদেৱে অসমত সৰ্বপ্ৰথম সত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি তথা কেন্দ্ৰৰ যোগেদি নৃত্য-নাট্যৰ ধাৰা প্ৰবৰ্তন কৰিছিল। শংকৰী আৰ্হিত তথা একশৰণ নামধৰ্মৰ লগত খাপ খোৱাকৈ ভগৱন্তৰ চৰণত এপাহি সংগীত পুষ্প দি পূজা কৰিবলৈ যি নৃত্যৰ সৃষ্টি কৰা হৈছিল, তাকে 'সত্ৰীয়া নৃত্য' বা 'শংকৰী নৃত্য' বুলি কোৱা হয়। শংকৰী আদৰ্শই যিবোৰ সত্ৰ পৰবৰ্তী কালতো প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল আৰু সেই সত্ৰবিলাকত যিবোৰ নাচ সংবৰ্ধিত, সংৰক্ষিত তথা পৰিপুষ্ট হৈছিল, সেইবোৰ নৃত্যকো 'সত্ৰীয়া নৃত্য' বোলা হয়। 'সত্ৰ' শব্দটি বৈদিক শব্দ আৰু ইয়াক ভাগৱতলৈ টানি অনাত গুৰুজনে ভাগৱতৰপৰা উক্ত শব্দটি বাছি লৈ অসমৰ ধৰ্মানুষ্ঠানবোৰত ব্যৱহাৰ কৰে আৰু তাৰ যোগে নৃত্য-নাট্য প্ৰচাৰ হোৱাত ইয়াক 'সত্ৰীয়া নৃত্য' নাম কৰণ কৰাত বিশুদ্ধ ৰূপ এটি ফুটি উঠিছে।

শংকৰী নৃত্য বা সত্ৰীয়া নৃত্যৰ বয়স কিমান হৈছে বা ই কিমান প্ৰাচীন, সেই সম্পৰ্কে বহুতে গুণা গঁথা কৰে আৰু সকলোৱে এই ক্ষেত্ৰত বদ্ধমূল ধাৰণা এটিৰ অভাৱ।

কোনোৱে অভিনয় দৰ্পণত উল্লেখ থকা *'লাস্যং বণাত্মজামুষাম্'*(অ.দ.-৫) বুলি ক'ব খোজে অৰ্থাৎ পাৰ্বতীয়ে বাণৰ জীয়ৰী উষাক লাস্য নৃত্যৰ শিক্ষা দিয়াত অসমৰ সংগীত নাট্যৰ বয়স নিৰ্ধাৰণ কৰা দেখা যায়। উষাক পাৰ্বতীয়ে লাস্য নৃত্যহে শিকাইছিল। সেয়া আমাৰ বাবে গ্ৰহণীয় নহয়। কাৰণ শংকৰদেৱে বাণৰ জীয়ৰী উষাই গ্ৰহণ কৰা লাস্য নৃত্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হৈ নৃত্য সৃষ্টি কৰা হ'লে অন্ততঃ মৌখিকভাৱেৰেও সত্ৰ সমাজত সত্ৰীয়া নৃত্যৰ মূল উৎস সম্পৰ্কে কিছু কথা কোৱাৰ সুবিধা ৰ'লহেতেন বা জানিবপৰা হ'লহেতেন। উষা দেৱীৰপৰা আমাৰ সত্ৰীয়া নৃত্যৰ কোনো বিশেষ উপকাৰ হোৱা নাই। মাত্ৰ অসমৰ নৃত্য পৰম্পৰা যে প্ৰাচীনকালৰপৰা ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰি চলি আহি আছে। তাৰ ঐতিহ্য বা অধিক প্ৰাচীনত্বৰ কথা আমি অন্যান্য স্বীকৃত নৃত্য ধাৰা পণ্ডিতৰ আগত গৌৰৱেৰে দাবী ক'বপৰা যাব। অভিনয় দৰ্পণৰ দৰে এখন মূল্যৱান গ্ৰন্থতো যে অসমৰ জীয়ৰী তথা দ্বাৰকাৰ বোৱাৰী উষাক শিৱ ভাৰ্যা পাৰ্বতীয়ে লাস্য নৃত্যৰ শিক্ষা দিছিল আৰু সেয়া যে কিমান যুগৰ আগৰ ঘটনা বা কাহিনী আৰু ভাৰতীয় নৃত্য নাট্য পৰম্পৰাতকৈ অতীব প্ৰাচীন তথা ঐতিহ্যপূৰ্ণ নৃত্য ধাৰা যে অসমত সৰ্বাগ্ৰে প্ৰবৰ্তিত হৈছিল, তাৰ এটি প্ৰামাণ্য তথ্য আমাৰ হাতত থকাত আমি অসমৰ সাংগীতিক ঐতিহ্যৰ কথা বাৰম্বাৰ সি সকলক সোঁৱৰাই দি থাকিব পৰা হ'ব। উষাইনো কি নৃত্য শিকিছিল বা তাৰ নাম কি ইত্যাদি কথাৰ সম্ভেদ সেই পুথিখনে দিব পৰা নাই। কিন্তু এটি কথা নিশ্চিত যে যুগ পৰিবৰ্তনৰ লগে লগে সকলো বিষয়ৰে পৰিবৰ্তন হয়। উষাৰ দিনৰ সমাজ এতিয়া নাই। সেইদৰে এতিয়াৰ সমাজখনৰ ধাৰাবহিকতাও কিছু বছৰৰ পাছত পৰিবৰ্তন হ'বগৈ । তদানীন্তন লাস্য নৃত্য শিক্ষাৰ কাৰ্যক্ৰমণিকা আজিৰ বাবে অজ্ঞাত। মাত্ৰ ৰিণিকি নৃত্যৰ প্ৰাচীনত্ব ৰূপ এটি যে আছিল তাৰ এটি ইংগিতহে পোৱা গৈছে।

শংকৰদেৱৰদ্বাৰা প্ৰবৰ্তিত, পৰিশোধিত, পৰিমাৰ্জিত নৃত্যৰ ধাৰাটি উষাৰ দ্বাৰা গৃহীত নৃত্য ধাৰাতকৈ অৰ্বাচীন কালৰ হ'লেও ৫৩১ বছৰীয়া প্ৰাচীনত্বও কম গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়। শংকৰদেৱৰ জন্মৰ হিচাপ কৰিলে এতিয়া ৫৫০ বছৰত ভৰি দিছে চলিত চনতে। উনৈশ বছৰ বয়সতে নৃত্য-নাট্য প্ৰবৰ্তন কৰাত সেই সংখ্যা বিয়োগ কৰিলে ৫৩১ বছৰ বয়স হয় । আমি পূৰ্বতে ভাৰতীয় নৃত্যক জন্ম শতিকাৰ বিষয়ে সামান্য কিছু আভাস দি আহিছোঁ । সেই হিচাপত শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্যৰ উৎপত্তি আনসকলতকৈ প্ৰাচীন বুলি ঠাৱৰ কৰিব পৰা হৈছে ।

শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্য যে শাস্ত্ৰীয় নৃত্য হয়, সেই বিষয়ে কাৰো দ্বিমত নাই। ইয়াৰ মাজত সংগীত শাস্ত্ৰৰ যাৱতীয় গুণ আৰু প্ৰয়োজনীয় হস্তাদি বা অংগাদি আছে। তদুপৰি ইয়াৰ প্ৰায়োগিক হস্তাদিত বা অংগাদিত বৈষ্ণৱ সংস্কৃতি বিৰাজমান। তান্ত্ৰিক পদ্ধতি অৰ্থাৎ তন্ত্ৰাদি শাস্ত্ৰত উল্লিখিত পূজা কৰ্মৰ বাবে প্ৰচলিত মুদ্ৰা'ৰ প্ৰয়োগ নাই। সত্ৰীয়া নৃত্য সদায় বৈষ্ণৱোচিত প্ৰথাৰে প্ৰয়োগ হয় আৰু সেই 'মুদ্ৰা' শব্দৰ পৰিবৰ্তে 'হস্ত' নামেৰেহে প্ৰসিদ্ধ ।কালিকা পুৰাণাদিত দেৱী পূজা যোগ্য

মুদ্ৰাৰ ব্যৱহাৰ হয়। উক্ত পুৰাণৰ ৬৬ অধ্যায়ৰ ২৩ সংখ্যক শ্লোকৰপৰা ২৮ সংখ্যক শ্লোক পৰ্যন্ত চৌৱন্ন খন মুদ্ৰাৰ বিৱৰণ আছে। তদুপৰি এশ আঠ প্ৰকাৰ মুদ্ৰা আছে বুলিও উল্লেখ কৰা হৈছে (কা-পু- ৬৬/২৯)। উক্ত মুদ্ৰাবোৰৰ লক্ষণ সত্ৰীয়া নৃত্যৰ লগত মিল নাই ।

শংকৰদেৱে ছাত্ৰাৱস্থাত আৰু পিছৰ কালতো নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু সমসাময়িক তথা প্ৰাক্ কালৰ ৰচিত সংগীত শাস্ত্ৰবোৰ প্ৰচুৰ পৰিমাণে অধ্যয়ন কৰি তাৰ পৰা হস্ত পদ সঞ্চালনৰ প্ৰয়োজনীয় সমলবোৰ সংগ্ৰহ কৰিছিল। বিশেষকৈ নাট্য শাস্ত্ৰৰ ওপৰতে গুৰুজনে অধিক নিৰ্ভৰশীল হৈছিল বুলি ক'ব পাৰি। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য এটি বিষয় হ'ল যে গুৰুজনে শুভংকৰ কবি বিৰচিত - 'শ্ৰীহস্ত মুক্তাৱলী' নামৰ সংগীত গ্ৰন্থখনিত চকু ফুৰাইছিলনে নাই। শুভংকৰক মতান্তৰভেদে অসমৰ লোক বুলি পৰিচয় দিব খুজিলেও তেওঁ প্ৰাক্ শংকৰ যুগৰনে, সমসাময়িক নে, নে পৰবৰ্তী কালৰ, সেই সম্পৰ্কে কোনো স্থিৰ সিদ্ধান্ত এতিয়ালৈকে হোৱা নাই। তথাপি আমাৰ ধাৰণা আৰু ড° মহেশ্বৰ নেওগ ডাঙৰীয়াৰ মন্তব্য মতে শুভংকৰ কবি ষোড়শ শতিকাৰ মাজ ভাগৰ আগতে তেওঁৰ দ্বাৰা শ্ৰীহস্ত মুক্তাৱলী ৰচিত হৈছিল। সেই কালৰ পৰা চালে শংকৰদেৱৰ উক্ত গ্ৰন্থখনিৰ লগত কোনো পৰিচয় নাই বুলিয়েই ক'ব পাৰি। যদি সেয়ে হয়, তেন্তে গুৰুজনে নাট্যশাস্ত্ৰখনিকে নিৰ্ভৰযোগ্য সংগীত গ্ৰন্থ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে বুলি ধৰি ল'ব লাগিব। নাট্য শাস্ত্ৰ অৱলম্বনত প্ৰাক্ শংকৰ যুগত আৰু পৰবৰ্তীকালত সংগীত গ্ৰন্থ ৰচিত হ'লেও সেইবোৰ আঞ্চলিক ভেদে প্ৰৱৰ্তিত বা প্ৰচলিত নৃত্যধাৰাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিহে ৰচনা কৰা হৈছে। পৰিস্থিতি সাপেক্ষে আৰু সাময়িকভাৱে ৰচিত উক্ত সংগীত গ্ৰন্থবোৰৰ মতামত সকলোৰে বাবে গ্ৰহণযোগ্য হ'ব বুলি ভাৱিব নোৱাৰি। কাৰণ সকলোতে আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্য তথা ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰিহে যিকোনো বিষয় গ্ৰহণ কৰিব পৰা হয় । শংকৰদেৱে নাট্য শাস্ত্ৰখনিক তেওঁৰ প্ৰৱৰ্তিত নৃত্যধাৰাৰ আধাৰ গ্ৰন্থ হিচাপে স্বীকাৰ কৰি ল'লেও তাৰপৰা সকলো সমল গ্ৰহণ কৰিছে বুলি ধৰিব নোৱাৰি। বিশেষভাৱে নিজস্ব সৃষ্টিমূলক উপাদান আৰু স্থানীয় উপাদানৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিছিল। এই নীতি কেৱল শংকৰদেৱ মহাপুৰুষে গ্ৰহণ কৰা বুলি ধৰিব নোৱাৰি। ভাৰতীয় অন্যান্য নৃত্য ধাৰাতো এনে নীতি আছে।

'শ্ৰীহস্ত মুক্তাৱলী' নাৰ গ্ৰন্থখনি এজন অসমৰ লোকেই ৰচনা কৰিলেও সত্ৰসমূহত ইয়াৰ অধিক প্ৰয়োগ হৈছে বুলি দাঠি কোৱা টান। ইয়াৰ প্ৰায়োগিক দিশ ওজা-পালি অভিনয়াংশতহে অধিক পোৱা যায়। ওজা-পালিৰ ভাগ দুটা (১) শুকনান্নি আৰু (২) বিয়াহৰ ওজা । শুকনান্নি শাক্ত ধৰ্মী আৰু বিয়াহৰ ওজা বৈষ্ণৱ ধৰ্মী বুলি জনা যায়। পিছৰটিকে গুৰুজনে গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু গুৰুজনাৰ পৰবৰ্তী কালতো সত্ৰবিলাকত স্বতন্ত্ৰভাৱে সত্ৰীয়া নিজা বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি গুণীলোকসকলে বিয়াহৰ

ওজাপালি অংশটিৰ যোগ- বিয়োগেৰে ইয়াৰ পৰিবৰ্তন, পৰিবৰ্ধন, সংশোধন আদি কৰি লোৱা হৈছিল। প্ৰাচীন মাৰ্গীয় ধাৰাৰ লগত ইয়াৰ সংগতি ৰক্ষিত হোৱাত ই আজিও উক্ত ধাৰাৰে পৰা পিছলি পৰা নাই আৰু সত্ৰভেদে ইয়াৰ প্ৰায়োগিক দিশটি পৃথক যেন বোধ হ'লেও ওজাপালি মাৰ্গীয় ধাৰাৰে অন্তৰ্ভুক্ত হৈ থাকিবলৈ আজিও সক্ষম হৈ আছে ।

শংকৰদেৱে নাট্য শাস্ত্ৰক আধাৰ হিচাপে লৈ নৃত্য নাট্যৰ ধাৰা প্ৰবৰ্তন কৰিলেও 'চিহ্নযাত্ৰা' ভাওনাত প্ৰদৰ্শিত 'নটুৱা' নৃত্যত কি কি হস্ত প্ৰয়োগ কৰিছিল, তাৰ ইতিহাস বা পৰিচয় আদি পোৱাত অসুবিধা হৈছে। গুৰুজনে ভক্তিতত্ত্ব শিতানত যেনেদৰে শাস্ত্ৰ ৰচনা কৰি গ'ল, সেইদৰে সংগীত শিতানত শাস্ত্ৰ ৰচনা কৰি থোৱা হ'লে ইয়াৰ ওপৰত কোনো সন্দেহৰ অৱকাশ নাথাকিলহেতেন আৰু সম্ভাব্য অসুবিধাবোৰ আঁতৰিলহেতেন। কিন্তু মৌখিক পৰম্পৰা আৰু হস্ত পদভংগীৰ শৈক্ষিক পৰম্পৰাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি চলি আহোঁতে ইয়াৰ শ্ৰুতি তথা দৃষ্টিকটু ৰূপ আৰু অপৰিমাৰ্জিত ৰূপে স্থান পোৱাটো অসম্ভৱ নহয়। শংকৰদেৱে স্বপ্ৰবৰ্তিত নৃত্যধাৰাটি শিল্পী ভকতৰ যোগে পৰম্পৰাক্ৰমে চলিবলৈ দিয়াৰ পাছত ইয়াৰ গতিবেগ হ্ৰাস পোৱা নাই। হয়তো পৰৱৰ্তী কালত সত্ৰীয়া নৃত্যাংশত বহু হস্ত পদভংগী সংযোগ হৈছেহি। এইখিনিতে উদাহৰণেৰে বিষয়টি পৰিষ্কাৰ কৰি দিলে শুভ হ'ব বুলি জানি তলত কিয়দংশ উদ্ধৃত কৰা হ'ল -

নাট্যশাস্ত্ৰোক্ত বিধিমতে সংযুক্ত হস্ত,অসংযুক্ত হস্তৰ নাম এনেধৰণৰ —

১। **সংযুক্ত হস্ত ঃ** (১) অঞ্জলি (২) কপোত (৩) কৰ্কট (৪) স্বস্তিক (৫) কটকাবৰ্ধমান (৬) উৎসংগ (৭) নিষধ (৮) দোল (৯) পুষ্পপুট (১০) মকৰ। মুঠ ১০ খন আৰু মতান্তৰে অধিক ৩ খন সংযোগ হৈ ১৩ খন হৈছে (১১) গজদন্ত (১২) অৱহিত্থ আৰু (১৩) বৰ্ধমান ।

২। **অসংযুক্ত হস্ত ঃ** (১) পতাক (২) ত্ৰিপতাক (৩) কৰ্তৰী মুখ (৪) অৰ্ধচন্দ্ৰ (৫) অৰাল (৬) শুকতুণ্ড (৭) মুষ্টি (৮) শিখৰ (৯) কপিত্থ (১০) কটকামুখ (১১) সূচ্যাস্য (১২) পদ্মকোষ (১৩) সৰ্পশীষ (১৪) মৃগশীষ (১৫) কাংগুল (১৬) অলপদ্ম (১৭) চতুৰ (১৮) ভ্ৰমৰ (১৯) হংসাস্য (২০) হংসপক্ষ (২১) সংদংশ (২২) মুকুল (২৩) উৰ্ণনাভ (২৪) তাম্ৰচূড়।

শ্ৰীহস্ত মুক্তাৱলীৰ মতে হস্তবোৰৰ নাম এনে ধৰণৰ ঃ

১। **সংযুক্ত হস্ত ঃ** (১) গজদন্ত (২) কপোত (৩) বৰ্ধমান (৪) অঞ্জলি (৫) নিষধ (৬) কৰ্কট (৭) উৎসংগ (৮) অৱহিত্থ (৯) স্বস্তিক (১০) মকৰ (১১) দোল (১২) পুষ্পপুট (১৩) মৰাল (১৪) খটকা বৰ্ধমান। মুঠ ১৪ খন।

২। **অসংযুক্ত হস্ত ঃ** (১) পতাক (২) পদ্মকোষ (৩) হংসাস্য ৪) কর্তৰীমুখ (৫) অলপদ্ম (৬) ত্ৰিপতাক (৭) মুষ্টিক (৮) শিখৰ (৯) অৰ্ধচন্দ্ৰ (১০) সৰ্পশিৰা (১১) সূচীমুখ বা সূচ্যাস্য (১২) খটকামুখ (১৩) অৰাল (১৪) শুকতুণ্ড(১৫) সন্দংশ (১৬) মাংগল (১৭) ঊৰ্ণনাভ (১৮) কপিত্থ (১৯) মৃগশীৰ্ষ (২০) হংস পক্ষ (২১) তাম্ৰচূড় (২২) চতুৰ (২৩) মুকুল (২৪) ভ্ৰমৰ (২৫) কন্দম্ব (২৬) কৃষ্ণসাৰ মুখ (২৭) ঘোণিক (২৮) সিংহাস্য (২৯) অংকুশ (৩০) তম্ৰীমুখ। মুঠ ৩০ খন।

পূৰ্বোক্ত দুয়োটি ক্ৰমৰ ভিতৰত শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলীৰ দুয়োবিধ হস্ত বাদ দিলে নাট্যশাস্ত্ৰোক্ত হস্তখিনিয়েই অৱশিষ্ট থাকেগৈ আৰু তাৰ আধাৰতে গুৰুজনে 'নটুৱা' নৃত্যত হস্তবোৰ ব্যৱহাৰ কৰা বুলি বুজিব লাগিব। কিন্তু সকলো হস্ত ব্যৱহাৰ কৰাতো সম্ভৱ নহয়। পৰিবৰ্ত্তিত নৃত্য পৰম্পৰাত বা শংকৰোত্তৰ কালছোৱাত কিছু এৰাধৰা নীতিৰে নৃত্যাদিত যোগ-বিয়োগ কৰাতো অসম্ভৱ নহয়। কেৱল নাট্যশাস্ত্ৰৰ আধাৰতে সকলো হস্তৰ প্ৰয়োগ হোৱা নাই। স্থানীয়ভাৱে বা সৃষ্টিমূলক নৃত্যভংগীও যোগ হৈছে। সেই সম্পৰ্কে আমি পূৰ্বতে উল্লেখ কৰি আহিছোঁ। পৰৱৰ্তীকালত নাট্যশাস্ত্ৰৰ উপৰি শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলী, অভিনয় দৰ্পণ, হস্তলক্ষণ দীপিকা আদি সংগীত গ্ৰন্থৰপৰাও কিছু সমল অহা পৰিলক্ষিত হয়। কমলাবাৰী ধাৰাতে তাৰ সফল প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। ওজাপালিতে সৰ্বাধিক হস্তৰ প্ৰয়োগ হৈছে বুলি তাৰ নৃত্য অভিনয়াংশ প্ৰদৰ্শন কৰোঁতে চকুত পৰে। কিন্তু এটি কথা উল্লেখনীয় যে যিবোৰ হস্ত (নাট্যশাস্ত্ৰাদিৰ) শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্যত ব্যৱহাৰ বা প্ৰয়োগ কৰা হৈছে, সেই নামবোৰ নটুৱাসকলে বা বায়নসকলে নাজানে। পূৰ্বতে সকলোৰে জ্ঞাত আছিল যদিও পৰৱৰ্তীকালত সি লোপ পালে। মাত্ৰ দুই - এটি স্থানীয় নাম মুখ বাগৰি আহি আছে। নৃত্য নাট্যৰ বিষয়বোৰ কেৱল প্ৰদৰ্শনমূলক নহৈ ভক্তিমূলক হোৱাৰ কাৰণেও নামবোৰ হয়তো কালক্ৰমত হেৰাইছে। কিন্তু শাস্ত্ৰীয় নীতি কৌশল তথা সুন্দৰ আৰু বিজ্ঞানসন্মত ৰূপ অটুট আছে। এতিয়ালৈকে ব্যৱহৃত হস্তৰ সংখ্যা আঠখন আৱিষ্কৃত হৈছে (কমলাবাৰী ধাৰামতে)। ইয়াৰে সংযুক্ত হস্ত তিনিখন আৰু অসংযুক্ত হস্ত পাঁচখন। নামবোৰ যথাক্ৰমে - (সংযুক্ত হস্ত) (১) স্বস্তিক (২) দোল আৰু (৩) খটকাবৰ্ধন আৰু (অসংযুক্ত হস্ত) (১) মৃগশীৰ্ষ (২) পতাক (৩) অলপদ্ম (৪) কৰ্তৰীমুখ আৰু (৫) সন্দংশ।

সংগীত শাস্ত্ৰবোৰত হস্তৰ নাম আৰু তাৰ লক্ষণবোৰ প্ৰকাশ কৰোঁতে যথেষ্ট পাৰ্থক্য দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণোক্ত (১) পতাক হস্তখন শ্ৰীহস্ত মুক্তাৱলীৰ লগত অমিল সত্ৰীয়া নৃত্যই (কমলাবাৰী ধাৰামতে) নাটশাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণৰ পতাক হস্তখনহে গ্ৰহণ কৰিছে। (২) কৰ্তৰীমুখ হস্তৰ দুটা ভাগ শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলীত পোৱা যায়। দ্বিতীয় অংশটিহে সত্ৰীয়া নৃত্যই গ্ৰহণ কৰিছে.

নাট্য শাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণৰ মত মনা নাই। (৩) মৃগশীৰ্ষ হস্তখন 'হস্তলক্ষণ দীপকা' নামৰ গ্ৰন্থৰ লগত সত্ৰীয়া নৃত্যৰ মিল আছে। আনৰ লগত অমিল। সেইদৰে বাকীখিনি হস্তাংশও পৰস্পৰ অমিল পৰিলক্ষিত হৈছে। এই হস্তবোৰৰ লগত পদভংগীও সংপৃক্ত হৈ আছে। কিন্তু সেইবোৰ সংগীত শাস্ত্ৰত উল্লেখ নাই। সত্ৰীয়াসকলে নিজস্বধাৰামতে বা স্বতন্ত্ৰভাবে সেইবোৰ সৃষ্টি কৰি লৈছে। অৱশ্যে সত্ৰীয়াধাৰাত নামোল্লেখ ৰহিত উৎপ্লুত ভ্ৰমৰী, চক্ৰ ভ্ৰমৰী, একপাদ ভ্ৰমৰী, আকাশ ভ্ৰমৰী আদি কৰি সংগীত গ্ৰন্থত পদভংগী সম্পৰ্কীয় বহু নৃত্যাংশ যুক্ত হৈ আছে। হস্ত কৰ্ম আৰু পদকৰ্ম আদিৰ নাম সত্ৰীয়া নৃত্যত ব্যৱহৃত নহ'লেও সিবোৰ শাস্ত্ৰসন্মতভাৱে ধাৰাবাহিকৰূপে, পৰম্পৰা ক্ৰমে, অলিখিত মৌখিকভাৱে প্ৰচলিত হৈ আহি আছে। হস্ত, পদ আৰু অন্যান্য অংগ কৰ্ম শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্যৰ অপৰিহাৰ্য বস্তু। পূৰ্বোক্ত আঠখন হস্তৰ ব্যৱহাৰ অতি কম সংখ্যক বুলি ধাৰণা কৰিলেও তাৰ অলংকাৰ স্বৰূপে অন্যান্য অংক কৰ্মৰ উপৰিও পদ কৰ্মৰ প্ৰয়োগ হোৱাত সত্ৰীয়া নৃত্যই এটি বিৰাট শৰীৰ ধাৰণ কৰিছে। যেনেকৈ পুৰুষক শৰীৰাবৰণেৰে অধিক সৌন্দৰ্য প্ৰদান কৰে, তেনেকৈ হস্ত প্ৰয়োগৰ লগত অন্যান্য অঙ্গ কৰ্মই ইয়াক অধিক উজ্জ্বল কৰি তুলিছে। হস্তৰ ভিতৰত 'পতাক' হস্তৰ প্ৰয়োগ সকলোতকৈ অধিক আৰু ই অভিনয়াংশত (ওজাপালিত) বেলেগ বেলেগ ৰূপত বেলেগ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। সেইদৰে আনবিলাকো।

নাট্যশাস্ত্ৰত ১০৮ প্ৰকাৰ কৰণৰ কথা উল্লেখ আছে আৰু তাৰ বিনিয়োগৰো বৰ্ণনা পোৱা যায়। শংকৰী বা সত্ৰীয়া নৃত্যত তেনেকুৱা কোনো কৰণ জাতীয় কৰ্ম নাই যদিও এটি ঐতিহাসিক মূল্য থকা 'মাটি আখৰা' নামৰ এবিধ প্ৰাথমিক স্তৰৰ শিক্ষা পদ্ধতি আছে। কমলাবাৰী সত্ৰত (আৰু হয়তো অন্যান্য সত্ৰতো তেনেকুৱা পদ্ধতি আছে) তেনেধৰণৰ শিক্ষা দিয়া হয়। কেনোৱে 'মাটি আখৰা'ক কৰণৰ লগত তুলনাত্মক দৃষ্টিৰে বিচাৰ কৰিব নোখোজে। কিন্তু কৰণৰ লগত মাটি আখৰাৰ দুই এটি অংশ মিল থকাত ইয়াক নিশ্চিতভাৱে নুই বুলিব নোৱাৰি। অৱশ্যে সত্ৰীয়া ভাষাৰ 'মাটি আখৰা'ক আমি কৰণ নামেৰে পৰিচয় দিব নোৱাৰোঁ। ই যিহেতু ইয়াত শংকৰী বা সত্ৰীয়া ঐতিহ্য আৰু বৈশিষ্ট্য বিৰাজমান। 'মাটি আখৰা'ৰ ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰপৰা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিলে শংকৰী প্ৰভাৱৰপৰা ইয়াক মুক্ত কৰিব নোৱাৰি। উক্ত 'মাটি আখৰা'ৰ লগত সংযুক্ত হৈ আছে যৌগিক আসনৰ ৰূপ। মাটি আখৰাৰ কিছু অংশ যৌগিক আসনৰ লগত মিল থকা দেখা যায়। মাটি আখৰাৰ কোনো লিখিত পৰিচয় নাই যদিও পৰম্পৰাক্ৰমে তথা শিক্ষা প্ৰণালীৰ যোগে ইয়াৰ ৰূপবোৰ অখণ্ডিতভাৱে চলি আহি আছে। এনেপ্ৰকাৰে আমি শংকৰী নৃত্যৰ শাস্ত্ৰীয় স্থিতিৰ বিষয়ে সংক্ষিপ্ত ৰূপেৰে আলোচনা কৰিব পাৰোঁ। ❑

শংকৰদেৱৰ নাট ভাওনা প্ৰৱৰ্তন আৰু বিৱৰ্তন

কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামী

প্ৰাচীন কালৰপৰা অসমত থলুৱাভাৱে গীত নাট্য-নৃত্যৰ কৰ্ষণ তথা অনুষ্ঠান চলি অহাৰ কথা জনা যায়। ৰজাসকলৰ শাসন, লিপি আদিৰ যোগে। ভাস্কৰ বৰ্মা, বনমাল বৰ্মা, হৰ্ষৰ বৰ্মন, ৰত্নপাল, ইন্দ্ৰপাল আদিৰ তাম্ৰ আৰু শিলালিপিৰ (লেখৰ) কথা উল্লেখ কৰি এই কথা সাক্ষ্য দিয়া হৈছে। অদ্যাৱধি সামান্য পৰিৱৰ্তিত ৰূপত হ'লেও প্ৰচলিত লোক নাট্যানুষ্ঠানসমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলে সি প্ৰতীয়মান হয়। গতিকে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে উদ্ভাৱন আৰু প্ৰৱৰ্তন কৰা নাট ভাওনাত থলুৱা উপাদান থকাটো নিতান্ত স্বাভাৱিক। প্ৰাচীন কেতবোৰ তেনে অনুষ্ঠানত থকা শাস্ত্ৰীয় উপাদানৰ সম্ভেদ, লোক নাটৰ অনুষ্ঠানৰ মাজত আজিও লক্ষ্য কৰা যায়। সেইবাবেই অসমৰ ওজাপালিৰ ধাৰাটো, প্ৰাক্‌শংকৰ যুগৰপৰা প্ৰচলিত বেলেগ এক শাস্ত্ৰীয় ধাৰাৰূপে প্ৰচলিত হৈ আহিছে। সময়ৰ লগে লগে অৱশ্যে ইয়াৰ ধ্ৰুপদী লক্ষণ ভালেখিনি অন্তৰ্হিত হৈ পৰাটো নুই কৰিব নোৱাৰি। শংকৰদেৱৰ নাট -ভাওনাতো সেই একেই অৱস্থা হোৱাৰ কথাও মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ ইয়াতে উনুকিয়াই থোৱা ভাল। অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে অসংখ্য ভাওনা বছৰি বছৰি পতা হৈয়ে আছে; কিন্তু সেইবোৰত ওলোৱা, নচা সূত্ৰধাৰৰ নাচত শাস্ত্ৰীয় উপাদান কিমান ৰক্ষিত হৈছে বা হয়, তালৈ দৃষ্টি দিলেই যথেষ্ট হ'ব। অথচ মহাপুৰুষে উলিওৱা সূত্ৰধাৰৰ নাচটিৰ সম্পূৰ্ণ শাস্ত্ৰীয় সেই লক্ষণ, উপাদান ক'তো ব্যাহত হোৱা দেখা নাযায়। আনকি ভটিমাৰ অভিনয়ো অভিনৱ, সম্পূৰ্ণ শাস্ত্ৰীয় বিধি -সন্মত।

অসমৰ প্ৰাচীন ধ্ৰুপদী সংগীতৰ দুটা ধাৰাৰ কথা পণ্ডিতসকলে উনুকিয়াইছে- ওজাপালি আৰু শংকৰী। পিছৰটো মাধৱদেৱৰদ্বাৰা সংযোজিত আৰু দুজনা গুৰুৰ সৃষ্টি অভিনৱ অনুষ্ঠান সত্ৰসমূহৰ দ্বাৰাও সংবৰ্ধিত, অধুনা প্ৰৱৰ্তিত হেতু, ই সত্ৰীয়া সংগীত আখ্যাৰে অধিক জনপ্ৰিয় হৈ পৰিল। ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ ক্ষেত্ৰত গীত-মাত আৰু নাট-অভিনয়ে কেনে শক্তিশালী ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল, সেই বিষয়ে ড° বাণীকান্ত কাকতি, কালিৰাম মেধি আদি কৃতবিদ্যসকলে ইতিমধ্যে

আলোচনা কৰি গৈছে। তত্ত্বগত কথাখিনিৰ পুনৰাবৃত্তি নিষ্প্ৰয়োজন; কিন্তু অন্য কিছুমান দিশৰ বিশ্লেষণ আলোচনাৰ থল এতিয়াও প্ৰশস্ত হৈ আছে। সামগ্ৰিক নান্দনিক দৃষ্টিভংগীৰে এই সাহিত্য আৰু ইয়াৰ পৰিৱেশ্য কলা সম্পৰ্কীয় দিশ অনুধাৱনৰ প্ৰয়োজন অনুভূত হয়। ব্ৰেখটৰ পৰিৱেশন ৰীতিৰ লগত পৰিচিত হোৱাৰ পিছতহে আমাৰ চকু গজিল-শংকৰদেৱৰ নাট্য ৰীতিলৈ, থলুৱা অন্য লোক নাটৰো ৰীতিলৈ; অন্যথা সেইবোৰ 'নুবুজোঁ নলওঁ গম' হেতু উপেক্ষিত হৈয়ে ৰৈছিল। আধুনিক নাট প্ৰযোজকে সেইবোৰৰপৰা বুটলি অভিনৱ পদ্ধতিৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিবলৈ প্ৰেৰণা লাভ কৰিছে।

খোলা কথা-শংকৰদেৱৰ সাহিত্য, শিল্পকলা সৃষ্টিৰ অন্তৰালত আছিল উদ্দেশ্যধৰ্মিতা। সুদক্ষ, পাকৈত সুপ্ৰকাৰে ব্যাৱসায়িক ভিত্তিত হ'লেও সু-স্বাদু, উপাদেয় ব্যঞ্জন প্ৰস্তুত কৰিব পাৰে; সেয়ে তেওঁক লাভবান কৰাৰ উপৰি, তেওঁৰ সুনামো বিয়পায়। উদাহৰণটো দেখাত অশোভনীয় যেন লাগিলেও মহাপুৰুষজনাৰ ক্ষেত্ৰত তেনেই হৈছিল। এই বিষয়ত তেৰাৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা আছিল পৰীক্ষামূলক আৰু ব্যয়বহুল। শিপিনীৰ হাতত থকা সূতা কেইমুঠিৰ কালিকা নাই-তাৰে ফুটাই তুলিব পৰা ফুলজালিৰ কামৰ যোগেদিহে নিপুণতা নিৰ্ণীত হয়। কোৱা হৈছে যে শংকৰদেৱে তিনিটা ঘাই উৎসৰপৰা তেৰাৰ নাট-ভাওনাৰ কাৰণে সমল আহৰণ কৰিছিল। প্ৰথমটো আছিল-সংস্কৃত নাট্য শাস্ত্ৰৰদৰে তাত্ত্বিক দিশৰ গ্ৰন্থৰ অধ্যয়নপুষ্ট, জ্ঞানলব্ধ অভিজ্ঞতা। পাঠ্যক্ৰমৰ চাৰি বেদ চৈধ্য শাস্ত্ৰৰ ভিতৰত নাট্যশাস্ত্ৰও বাদ পৰা নাছিল। দ্বিতীয় ভাগটো হ'ল থলুৱা তাৎকালিক লোক নাটৰ অনুষ্ঠান আৰু তৃতীয়টো আছিল-ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন ঠাইত-বিশেষকৈ তীৰ্থক্ষেত্ৰসমূহত দেখি শুনি অহাৰ অভিজ্ঞতা। এই প্ৰসংগত পুৰীৰ নাট মন্দিৰত 'দাসী নচা সময়ত হাঁহি' আখ্যানটোৱে ভাল সম্ভেদ দিয়ে। গুৰু চৰিত কথাত এই ঘটনাত অলৌকিকতা আৰোপ কৰি বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই তিনিটিৰ সৈতে লগ লাগিছিল-পৰম্পৰাগতভাৱে ঘৰখনত চলি অহা সংগীত চৰ্চাৰ পৰিৱেশ। 'গন্ধৰ্ব সাক্ষাত' বুলি ৰুক্মিণী হৰণ কাব্যত দিয়া পিতৃ পৰিচয়ৰ কথাষাৰিয়ে এই দিশত অনেক ইংগিত দিয়ে। শংকৰদেৱে বেলেগে সংগীত সাধনা কৰাৰ কথা জনা নাযায়; কিন্তু সাক্ষাৎ গন্ধৰ্বৰ ঘৰত গায়নৰ ঘৰৰ বোন্দায়ো যেতিয়া ৰাগ দিয়ে বুলি প্ৰৱচন প্ৰচলিত, সেই ঘৰত, গুৰুজনে সেই বিদ্যা ভাতৰ লগত পানী খোৱাৰ দৰেই অনায়াসে আয়ত্ত কৰিছিল-পৰিৱেশ্য দিশত সু-শিক্ষিত হৈ পৰিছিল। নহ'লেনো প্ৰথম মূকাভিনয় সদৃশ (আমি ইয়াক যম পট্টিক আৰু মংগবিধা আদিৰ লগত তুলনীয় বুলিছোঁ) চিহ্নযাত্ৰাত এনে অপূৰ্ব সংগীত সৃষ্টি আৰু সংযোজনাৰে সকলোকে সম্মোহিত কৰিব পাৰেনে?

ভাৱিবলগীয়া বাদ্য যন্ত্ৰৰ জোখ দি সজাই, সেই মতে প্ৰয়োজনীয় মাত উলিওৱাৰ ব্যৱস্থা কৰাৰ পৰা বাঁহেৰে জোখমতে তাৰ মাতৰ লগত খোলৰ মাত মিলাকৈ ঐক্যতান বাদন সদৃশ যোৰা বা গাণিকাৰ বাজনা, ধেমালিবোৰ বান্ধি উলিওৱা, সেইমতে শিকাই এচামক পটু গায়ন-বায়ন কৰা, ৰাগ দিয়াই তাৰ মূৰ্চ্ছনাত এবাৰ পাতিসোন্দা গছৰ পাত সৰাই পুনু অন্য ৰাগ দিয়াই গছৰ কুঁহিপাত উলিওৱা, সূত্ৰধাৰৰ, নটুৱাৰ নাচ সৃষ্টি কৰি শিকাই সকলোকে চমকিত কৰোৱা আদি কামবোৰ গুৰুজনে ক'ত শিকিলে, কেতিয়া, কোনপৰত শিকালে ? আৰু সেই সকলোখিনিয়েই যে আছিল অপূৰ্ব, নৱতম সৃষ্টি ! তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠৰ পট অংকন সময় আৰু ব্যয় সাপেক্ষ। পৰম্পৰা-এক অত্যন্ত প্ৰভাৱশালী পৰম্পৰাৰ লগত অতুল প্ৰতিভাৰ মণিকাঞ্চন সংযোগ ব্যতিৰেকে ই অসম্ভৱ। পিছলৈ শংকৰদেৱে ইয়াক কিয় বাদ দিলে ? ভাবিব পাৰি - সময় আৰু ব্যয়। এই দুয়োটা কথাই হয়তো 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ দৰে অনুষ্ঠানৰ পুনৰাবৃত্তিৰপৰা বিৰত থাকিবলৈ শংকৰদেৱক সততে সঁকীয়াই দিলে।

আৰম্ভ হ'ল এক যুগজয়ী অভিযান। প্ৰথম নাট কোনখন ? এই বিচাৰত সামান্য মতভেদ থাকিলেও বৰদোৱাতে প্ৰথম নাটৰ সূচনা হোৱা কথাটোৰ সপক্ষে অন্য যুক্তিৰো অভাৱ নাই। চিহ্নযাত্ৰাৰ পিছত, তাৰ ছোঁ-মুখাবোৰ থকাৰ কথা সন্তাৱলীত এনেদৰে আছে ঃ *'ছোঁ-মুখা সাজিলেক কাঠ বাংস কাটি॥ অঘ বক চক্ৰবাত পূতনা ধেনুকা। প্ৰলম্ব অৰিষ্ট দৈত্য কালিয় ৰেণুকা॥ ৫৮০॥'* কালিৰ ছোঁ-মুখা থকাৰ বাবেই বৰদোৱাতে কালিদমনখনি ৰামৰায়ৰ অনুৰোধত ৰচনা কৰি ভাওনা কৰাৰ কথা অনুমান কৰা হয়, কিন্তু মহেশ্বৰ নেওগৰ গৱেষণা গ্ৰন্থই এই সম্ভাৱনা অন্য এক বিচাৰত নুই কৰিছে। বেলগুৰিত থকা কালতে কীৰ্তনৰ পাষণ্ড মৰ্দন আৰু নাম অপৰাধ খণ্ড ৰচনা কৰি ভক্তি বিৰোধীসকলক নিৰস্ত কৰাৰ কথা, পত্নীপ্ৰসাদ নাট ৰচনা কৰি বিৰুদ্ধাচাৰী ব্ৰাহ্মণক কৃষ্ণভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপন্ন কৰাৰ কথা আদি কাহিনীবোৰ সন্ত-সাধু এচামৰ মাজতো বৰ সংঢালনি ৰূপে চলি আহিছে। ৰামবিজয়তে কাপ-কাঠী এৰা কথাষাৰ সৰ্বজনগ্ৰাহ্য। এই লেখত বৰ্তমান শংকৰদেৱৰ নাট ছয়খন। তাৰে বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে পত্নীপ্ৰসাদ আৰু কালিদমন প্ৰায় একে পৰ্যায়ৰ। বিশেষকৈ গঠনৰ ফালৰপৰা সামান্য হ'লেও শিথিলতা তাত আছে। বিষয়বস্তুত প্ৰথমখনৰ নাটকীয়ত্ব বৰকৈ নাই বুলিবই পাৰি; ইখনৰো তদ্ৰূপ; অতি বাস্তৱতাহে আকৰ্ষণৰ কাৰণ হ'ব পাৰে। কেলিগোপালখন গীতি নাট; কাহিনীতকৈ সুষম গীত আৰু নাচৰ পয়োভৰ অধিক কাৰণে সেইখনৰ আকৰ্ষণো বেলেগ। সাংগীতিক মূল্যৰ উপৰি পৰিৱেশিত বিষয়ৰ অন্তৰালত থকা তত্ত্বকথাই ভক্তসকলক উচ্চপৰ্যায়ৰ এক বিৰল স্বাদ দিব পৰা গুণ তাত বিদ্যমান।

আনহাতে গোপী ভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠত্বৰ ভু-নোপোৱাসকলে আধাৰিত বিষয়তে স্থূল ধাৰণাৰে আমোদ পায়। সোণৰ গহনাৰ বাহ্যিক ৰূপৰ আকৰ্ষণ নাৰীৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ। স্বৰ্ণমূল্যৰ বিচাৰ ক্ৰেতাৰহে -তাৰ কাৰু-কাৰ্য, নিৰ্মিত অলংকাৰৰ চকুৰ আগত দেখা ৰূপটো নহয়। স্বৰ্ণখণ্ড সদৃশ গোপীভাৱৰ মূল্য নিৰ্ণয়ো উচ্চপৰ্যায়ৰ ক্ৰেতাৰ ভক্তৰহে। বাকী তিনিখন নাটৰ ভিতৰতো সামান্য প্ৰভেদ লক্ষণীয়। ৰামবিজয়খনি যথেষ্ট বয়সত ৰচনা কৰিবলগীয়া হোৱাত, তাৰ গাঁথনি আৰু কাৰিকৰী দিশত ৰুক্মিণী হৰণৰে অনুৰূপ হৈ পৰিছে। পাৰিজাত হৰণত নতুনত্ব কেইবাফালৰপৰাও লক্ষ্য কৰা যায়।

নাটকেইখনৰ ৰূপৰ লগত পাৰৱেশনৰ শৈল্পিক দিশো জড়িত হৈ আছে। শংকৰদেৱৰ পূৰ্ণাংগ নাটত প্ৰথমতে যি নান্দী শ্লোক থাকে, তাৰ দুটা ভাগ সততে দেখা যায়। পিছৰ ভাগটোত 'অপিচ' বুলি বিষয় বস্তুৰ ইংগিত, সামান্যভাৱে অথবা থুলমূলকৈ দিয়া হয়। কালিদমনত সেয়ে *'যেনাকাৰি মহা অহি দৰ্প দলনং'* বুলি কালি সৰ্পক দমন কৰাৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। কেলি গোপালত *'বৃন্দাবনে বেনুম্বাদয়ন্..... সম্মোহনায় মধুৰং ব্ৰজসুন্দৰীনাম্'* বুলি গোপীৰ লগত ক্ৰীড়া কৰাৰ উল্লেখ কৰিছে। ৰুক্মিণীহৰণত চেদি আদি ৰজাক জয় কৰি, যি ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি বিধিমতে বিবাহ কৰিলে বুলি, নাট্য বস্তুৰ সাৰ কথাখিনি কোৱা হৈছে। পাৰিজাত হৰণতো গৰুড়ত উঠি ইন্দ্ৰক জয় কৰা (মন কৰিবলগীয়া যে কেইবাগৰাকীও তথাকথিত সম্পাদকে ইন্দ্ৰৰ নাম শক্ৰ বুলি নজনাৰ কাৰণেই শব্দটো শত্ৰ কৰি ছপোৱা দেখা গৈছে।) আৰু প্ৰিয়াৰ কাৰণে পাৰিজাত হৰণ কৰাৰ উল্লেখ আছে। ৰামবিজয়তো তেনেদৰে শিৱৰ ধনু ভংগ কৰি বিদৰ্ভ কন্যাক বিবাহ কৰোৱা ৰামচন্দ্ৰক প্ৰণিপাত জনোৱা হৈছে; কিন্তু পত্নীপ্ৰসাদত এনেদৰে নান্দীৰ 'অপিচ' অংশটো নাই। নাটখনত নান্দীৰ বাহিৰে মাজত মাথোন এটা শ্লোকহে দিয়া হৈছে; সেই শ্লোক দশম স্কন্ধৰ ২৩ অধ্যায়ৰ ২২ সংখ্যক শ্লোক। ইয়াৰ ভাঙনি স্বৰূপ ব্ৰাহ্মণীসকলৰ ভটিমাটি, শ্লোকৰ পূৰ্বতেহে দিয়া হৈছে- *'শ্যাম শৰীৰ বসন তথি পীত ......'* আদিৰে। অন্য ঠাইত কিছু শ্লোক ব্যৱহাৰ কৰি তাৰ পিছতহে তাৰ ভাঙনি আৰু কেতিয়াবা পোনে পোনেই গীতো দিয়া হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে কেলিগোপালৰ 'নপাৰয়' শ্লোকৰ অন্তত গীত -*'নাহি পাৰয় পাদ পংকজ তেজয়ে যাদৱ ৰাই।'* আন এটি মন কৰিবলগীয়া কথা হৈছে-নাটখনত প্ৰথমৰ সুহাই ৰাগৰ মংগলাচৰণৰ গীত নাই। প্ৰৱেশৰ সিন্ধুৰাৰ ঠাইত কানাড়া ৰাগত ব্ৰাহ্মণ সবে প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰিছে; পিছতহে কৃষ্ণই আশোৱাৰী গীতত প্ৰৱেশ কৰা দেখুৱাইছে। শেষৰ গীতো কল্যাণ অথবা পূৰবীৰ পৰিবৰ্তে শ্যাম ৰাগৰ। মুক্তি মংগল ভটিমাও নাটখনত নাই। প্ৰথমৰ মংগলাচৰণ ভটিমাটি কালিদমন নাটৰ; কোনো পুথিত

কংসবধৰ ভটিমাটোকে দিয়া হৈছে। সেই ভটিমা শংকৰদেৱৰ ৰচনা। গুৰুজনে লিখা বুলি কংসবধ নাটৰে সেই ভটিমাটো মানুহৰ মুখত থাকি যোৱাত ৰামচৰণে লোপ পোৱা নাটখন পুনৰ ৰচনা কৰি সেইটো যথাস্থানত দি যোৱা সম্ভৱ। ভটিমাটোত কংসক বধ কৰালৈকে উল্লেখ কৰি 'কৃষ্ণক নাট' বোলা কথাই এনে অনুমান সুদৃঢ় কৰে; কিন্তু পত্নীপ্ৰসাদত এই ভটিমাৰ সংযোগ কৰাৰ বৰ্ণিত বিষয়গত কোনো যুক্তি যুক্ততা দেখা নাযায়। আনহাতে নান্দী শ্লোকৰ পিছতে সূত্ৰধাৰৰ যোগে কোনো টিপ্পনী বা কথাৰ অৱতাৰণা নকৰাকৈ পোনেই ভটিমাটোও অন্য নাটৰ লগত নিমিলা কথা। আকৌ কোনো কোনো প্ৰতিলিপিত থকা কালিদমন নাটৰ ভটিমাটো পত্নীপ্ৰসাদত দিয়াৰ যুক্তি, ভটিমাত বৰ্ণিত বিষয়ৰ ফালৰপৰা নুই কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ *'গোপ মুখে অন্ন মাগল ....।'* অৱশ্যে তাৰ পিছত থকা *'পূতনিকা তন শোঁষিণ মোষণ ...'* কথাখিনি ঘটনাৰ ক্ৰম ৰক্ষাৰ্থে আগতে হ'ব লাগিছিল। তাৰ পিছত থকা *'সোহি কৃষ্ণক ওহি নাটক* - উল্লেখে এই ভটিমাযে নাটৰ, সেই কথা প্ৰতিপন্ন কৰে।

মুঠতে পত্নীপ্ৰসাদক কেইবাটাও দিশৰপৰা শিথিল বন্ধী হেতু প্ৰথম নাট বুলিবৰ যুক্তি আছে। এই নাট সম্পৰ্কে বিশদ আলোচনা হোৱা নাই যেন লাগে বাবেই কথাখিনি অৱতাৰণা কৰা হৈছে।

কালিদমনত সুহাই ৰাগৰ নান্দী গীত নাই যদিও নান্দী শ্লোক দুটাৰ বাহিৰে একুৰি শ্লোক, পূৰবী বা কল্যাণ খৰমানৰ গীত আৰু মুক্তিমংগল ভটিমাৰ বাবে গঠনৰ দিশত ইয়াক পূৰ্ণাংগ ৰূপৰ বুলি ধৰিব পাৰি। পাৰিজাত হৰণ নাটতো শংকৰদেৱে ইচ্ছাকৃতভাৱেই সুহাইৰ নান্দী গীত পৰিহাৰ কৰিছে। কেলিগোপালতহে শেষত খৰমানৰ গীত নাই- অহিৰ ৰাগ শেষৰ গীতত ব্যৱহাৰ কৰাৰ অৰ্থ আছে। ই পুৱাৰ ৰাগ; ৰাসক্ৰীড়াৰ অন্তত ৰাতি পুৱাবৰ উপক্ৰম ঘটাত কৃষ্ণই গোপীসকলক আপোন গৃহলৈ যাবলৈ কৈছে। গতিকে পুৱাৰ উপযোগী শেষৰ দুয়োটি গীতৰ ৰাগ অহিৰ।

নাটকীয় দ্বন্দ্ব সংঘাত, বলিষ্ঠ সংলাপ আৰু জটিল মধুৰ গীত সংযোজনাৰে বিবিধ ৰসৰ সঞ্চাৰকাৰী পাৰিজাত হৰণখনতকৈ ৰুক্মিণীহৰণ নাটৰ জনপ্ৰিয়তা অধিক হোৱাৰ কাৰণ কেইবাটাও। ৰুক্মিণীহৰণ কাব্যখনৰ যোগেদি কাহিনীটোৱেই ইতিমধ্যে জনসমাজত প্ৰভূত সমাদৰ লাভ কৰিছিল। আজিও তাৰ কেতবোৰ পদাংশ পটন্তৰ স্বৰূপে বুঢ়া-মেঠাসকলৰ মাজত প্ৰচলিত হৈ আছে আৰু এটা কথা হৈছে- সেই কাহিনীৰ স্থান অসমৰে পূৱ প্ৰান্তৰ বুলি ভৱা হয়। এই বিষয়ে অনেক কথা আছে। সাতে-সোতৰই এই নাটখনি সৰ্বাধিক জনপ্ৰিয় হৈ পৰাত পৰৱৰ্তীকালৰ নাট্যকাৰসকলেও ইয়াৰ আৰ্হিতে নাট ৰচনা কৰিবলৈ লয়। উপন্যাস

আদিতো ৰুক্মিণীহৰণ ভাওনাৰ বৰ্ণনাই ঠাই পোৱাটো উল্লেখনীয়।

শংকৰদেৱৰ নাটৰ বিশেষত্ব বিচাৰ কৰোঁতে যাইকৈ ৰুক্মিণীহৰণ আৰু পাৰিজাতহৰণৰ লেখ ল'লেই সকলো কথা ওলায়। পিছলৈ শংকৰদেৱৰ আৰ্হিৰে নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত হ'লেও সেইবোৰৰ গঠন আৰু পৰিৱেশন উভয় দিশতে অনেক পৰিৱৰ্তন ঘটিল। মূল ৰূপটোৰ আৰ্হি উল্লেখ কৰা দুখন নাটৰ ভিত্তিতে (লগতে ৰামবিজয়ৰো) গ্ৰহণ কৰিলেও ভালেমান কথা বাদ পৰিল। শিল্প সাহিত্য গুণ ৰহিত হোৱাৰ উপৰি, পৰিৱেশ্য কলাৰূপে সেইবোৰৰ নান্দনিক দৈন্যও সততে দৃষ্টিগোচৰ হয় । শ্লোক, ভটিমা, গীত, বচন এইবোৰৰ সাহিত্য সৌষ্ঠৱ অধিক ক্ষেত্ৰতে অনুভূত নহয়; অনুকৰণশীলতাই অনেক সময়ত নাট্যকাৰৰ স্বকীয়তা গ্ৰাস কৰি পেলোৱা দেখা যায় । গ্ৰাম্যৰুচিৰ যোগান ধৰিবলৈ তৎপৰ হোৱা হেতু শিষ্ট সাহিত্যৰ লক্ষণ, সংলাপ আদিয়ে ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। আনহে নালাগে পৰিবেশ্য দিশত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নাটতো তেনে লৌকিক সংযোজনাৰে (যাক ভাওনাৰ ভাষাত উপকথা বুলি কোৱা হয়) লোকচিত্ত আকৰ্ষণৰ চেষ্টা কৰা দেখা যায় । উদাহৰণ স্বৰূপে পাৰিজাতহৰণ আৰু ভোজন বেহাৰৰ কথাই উনুকিয়াব পাৰি । প্ৰথমৰ খনিত শচী-সত্যভামাৰ বাক্‌যুদ্ধতে (নাটত গীতেৰে, কথাৰে থকাৰ উপৰি) 'বিপৰীত কৌতুক'ৰ অৰ্থে দুয়ো চৰিত্ৰই ঢপলা মৰা কাৰ্যই, গ্ৰাম্য সমাজৰ সু-ৰুচি বিবৰ্জিত মনোৰঞ্জনত সহায় কৰিলেও মসৃনতাহীন তেনে খহটা ৰূপে চৰিত্ৰৰ মৰ্যাদা অৱনমিত কৰাৰ উপৰি, শিল্পকো যে কলুষিত কৰিব পাৰে, সেই কথাৰ প্ৰতি সতৰ্ক নোহোৱাটোকে সূচায় । তেনেদৰে ভোজন বেহাৰত বৰাগীসকলে গোপশিশুসকলৰ অন্নব্যঞ্জন চাকি চাই, কাৰোবাৰ খাৰ বেছি, কাৰোবাৰ নিমখ চোকা বুলি কৰা মন্তব্যৰ উপকথাই জনৰুচিৰ তাগিদাতে তেনে হোৱা বুলি ইংগিত কৰে। সেইদৰে ৰুক্মিণীহৰণ, ৰামবিজয়ত ৰুক্মিণী, সীতাৰ বিয়াৰ পানী তুলিবলৈ ভাওনা থলীতে ঢোলে-ডগৰে পানী তোলাৰ দৃশ্য, বিয়ানামৰ যোগেদিও প্ৰকাশ কৰা কাৰ্যই জনচিত্ত আকৰ্ষণৰ উদ্দেশ্যকে বুজায় । লোকমনত সি গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰাত সহায়ক হয়; বিষয়টো নিচেই আপোন হৈ পৰে । কিন্তু শিল্পকৰ্ম বাস্তৱ অনুসৃত হ'লেও সি হুবহু বাস্তৱ হ'ব নোৱাৰে- এই কথাষাৰ তাত বিচাৰ কৰা হোৱা নাই । তাতে দৰ্শক আৰু চৰিত্ৰৰ মাজত এক নিৰ্দিষ্ট ব্যৱধানো বৰ্ণিত বিষয় বস্তুৱে ৰাখিবলৈ দাবী কৰে । এনেবোৰ কাৰণতে সংস্কাৰৰ নামত নাট-ভাওনাৰ বিৱৰ্তনকামীসকল যথেষ্ট সাৱধান আৰু সচেতন হোৱা বাঞ্ছনীয় । অন্যথাই সম্পূৰ্ণ লোকনাটলৈ পৰ্যবসিত হ'বলৈ এই ধ্ৰুপদীশৈলীক এৰি দিয়া হ'ব । ☐

শংকৰদেৱৰ নাটৰ আংগিক আৰু তাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য

ডিম্বেশ্বৰ শৰ্মা

মহাপুৰুষ শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱে সংস্কাৰজনিত বিপ্লৱৰ যোগে অসমত প্ৰচাৰ কৰা বৈষ্ণৱ ধৰ্ম ভাৰতীয় বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰপৰা পৃথক আছিল, যদিও এই সকলোবোৰেই বিষ্ণুৰ অৱতাৰ স্বৰূপ শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগত জড়িত হৈ পাৰমাৰ্থিক ঐক্য প্ৰতিপাদন কৰিছিল। মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ ধৰ্ম বিশ্বজনীন প্ৰেমৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত আৰু ইয়াত ব্যক্তি সত্তা বিশ্ব সত্তাত সম্পূৰ্ণৰূপে নিমজ্জিত হৈ অভিন্নত্ব প্ৰাপ্ত হয়। আৰু এনে কৰোঁতে ক্ষুদ্ৰ জীৱসত্তা বিশ্বসত্তাৰ ভক্তিত আপ্লুত হৈ সম্পূৰ্ণৰূপে অনন্ত সত্তাত নিমগ্ন হয়। এনে সময়ত প্ৰেমিক আৰু প্ৰেমৰ আলম্বন সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্মূল হয়। সম্ভৱতঃ এনে এটা দিশৰপৰা নিৰীক্ষণ কৰাৰ কাৰণে মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ ধৰ্মত নাৰী চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰিবপৰা নাই। আৰু যদি ক'ৰবাত আছেও, সেই সকলোবোৰ পৰম পুৰুষ শ্ৰীকৃষ্ণৰ আঙুলি ঠাৰত যেন বিচৰণ কৰিব লাগিছে, ঐহিক প্ৰেমৰ সন্ধানত ধাৱমান হোৱা নাই। অন্ততঃ ভাৰতৰ অন্য প্ৰান্তীয় বৈষ্ণৱ ধৰ্মতকৈ ইয়াত ৰাধাৰ চৰিত্ৰই বিশেষ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবপৰা নাই। তেওঁৰ ধৰ্মক প্ৰধান পুৰুষত শৰণ লৈ প্ৰবৰ্তিত হোৱাৰ কাৰণে একশৰণ নামধৰ্ম বুলি কোৱা হৈছে, য'ত ভগৱানৰ নামৰ উচ্চ স্বৰত আবৃত্তি নাইবা তেওঁৰ কৰ্মৰাজিৰ উপস্থাপনেই প্ৰধান উপজীব্য। আৰু এইবিলাকক এনেকৈ উপস্থাপন কৰা যায় যে সেই সময়ত মানসিক প্ৰবৃত্তি সম্পূৰ্ণৰূপে ভগৱৎ ভাৱনাত নিবিষ্ট হোৱাত বাহ্যিক বৃত্তিৰ জ্ঞান লোপ পায় আৰু ভগৱৎ ভক্তিত নিমগ্ন হয়। এই উদ্দেশ্য আগত ৰাখিয়েই তেখেতে এক বিশাল সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল যি ধৰ্ম জগতত এক অভূতপূৰ্ব আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰি ধৰ্মীয় সচেতনাক জাগ্ৰত কৰি তুলিছিল। এই সাহিত্যৰাজি ভগৱানৰ গুণগান তথা তেওঁৰ অলৌকিক কৰ্মৰাজিৰ তাৎপৰ্য ব্যাখ্যা কৰি প্ৰবৰ্তিত হৈছিল যি সম্পূৰ্ণ ভাৱ প্ৰধান হৈ ভগৱৎ অনুভূতিৰে হৃদয় উদ্বেলিত কৰি হৃদয়ত ভগৱৎ চৈতন্য জগাই দি ভক্তিৰ প্লাৱন তুলিছিল। এই কাৰণেই এই সাহিত্যৰাজি কৃষ্ণৰ দিব্য কৰ্মৰাজি নাইবা তেওঁৰ কৰ্মৰাজিৰ প্ৰেক্ষাপটত দিব্য শক্তিৰ অন্বেষণত কেন্দ্ৰীভূত হৈছিল আৰু এইবিলাক

নাটক, কবিতা, গান মহাকাব্য, দাৰ্শনিক নিবন্ধ, ফকৰা, পটন্তৰ, ধৰ্মীয় নীতিমূলক ব্যাখ্যা আৰু বিধিৰূপে প্ৰকাশ পাইছিল।

আমি মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ সকলো কৃতিৰ বিশদ আলোচনা কৰিবৰ কাৰণে প্ৰবৃত্ত হ'ব খোজা নাই, কাৰণ এইক্ষেত্ৰত বহুত কৃতী পণ্ডিতে আলোচনা বিলোচনা কৰি গৈছে, তাতে ই আমাৰ আলোচনাৰ বিষয় বৰ্হিভূত। শ্ৰীশংকৰদেৱে কম বেচি ভূয়িষ্ঠ সংখ্যক দুশ চল্লিশটা বৰগীত প্ৰণয়ন কৰিছিল যিবিলাক এক বহ্নি দুৰ্ঘটনাত নিশ্চিহ্ন হৈ যায় বুলি প্ৰবাদ আছে। বৰ্তমানে আমি তেখেতৰ ৰচিত মাত্ৰ চৌত্ৰিশটা বৰগীতহে পাওঁহক। শ্ৰীমাধৱদেৱ প্ৰণীত এশ সাতাৰনটা বৰগীতৰ লগতে তেখেতৰ ৰচিত বত্ৰিশটা যোগ দিব পাৰি। বৰগীতবিলাক যিহেতু নাটকত প্ৰযোজ্য হোৱা নাই। ইয়াৰ লগত আমাৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই, যদিয়ো তেখেতৰ নাটকৰ কিছুমান গীতে বৰগীতৰ আকৃতি-প্ৰকৃতি উত্থাপন কৰে, সেইবিলাকত বৰগীতৰ সাদৃশ্য পৰাহত আৰু ভ্ৰমজনিত। তেওঁৰ প্ৰণীত ছয়খন নাটকত কালিদমন, কেলিগোপাল, পাৰিজাত হৰণ, পত্নীপ্ৰসাদ - এই চাৰিখনত প্ৰত্যেকতে দুটাকৈ, ৰুক্মিণীহৰণ আৰু ৰাম বিজয়ত প্ৰত্যেকতে চাৰিটাকৈ মুঠতে ষোলটা ভটিমা আছে।

শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নান্দী শ্লোক ঃ

পত্নীপ্ৰসাদ নাটকৰ নান্দী শ্লোকটোৰ ছন্দ অপৰিমিত, ইয়াৰ অৰ্থও স্পষ্ট নহয়। সেই কাৰণে ইয়াৰ বিশ্বসনীয়তা আপত্তিজনক হ'ব পাৰে, কাৰণ পাণ্ডুলিপিকাৰৰ প্ৰমাদত এনে এটা অৱস্থা হ'ব পাৰে। অন্য কেইখন নাটকৰ নান্দীত দুটাকৈ শ্লোক আছে। প্ৰত্যেকখনতে ইয়াৰে প্ৰথম শ্লোকত কবিয়ে ইষ্ট দেৱতাক বন্দনা কৰিছে, আৰু দ্বিতীয় শ্লোকত ব্যঞ্জনাৰ দ্বাৰা নাটকীয় বস্তু আক্ষিপ্ত কৰিছে। এইটো ধাৰা বাদ দিলেও সাধাৰণতে দেখা যায় যে নান্দী শ্লোকৰ অনুবৰ্তী ভটিমাত নান্দী শ্লোকৰ অৰ্থ স্পষ্ট কৰা থাকে আৰু ইয়েই নাটকীয় বস্তুৰ স্বৰূপ বুজি উঠা সহজসাধ্য কৰি তোলে। এইটো অৱশ্যে নাটকীয় বস্তুক সাধাৰণভাৱে উত্থাপন কৰা এটা ব্যৱস্থা। স্বৰ্গীয় ভগৱান বিষ্ণুৰ কৃষ্ণৰূপে মৰ্ত্যলোকত আৱিৰ্ভৱৰ উদ্দেশ্যৰ যেন পূৰ্ব নিবেদন। মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ ছয়োখন নাটকত কৃষ্ণ আৰু ৰাম চন্দ্ৰৰূপে অৱতীৰ্ণ বিষ্ণুৰ কৰ্মৰাজি বৰ্ণিত থকাৰ উপৰি সেইবিলাক ভটিমাবোৰত গীত হৈছে। গতিকে দেখা যায় যে ভটিমাবিলাক অকল নাট্যবস্তু উত্থাপনৰ কাৰণে সন্নিৱিষ্ট হোৱা নাই, বিষ্ণুৰ অৱতাৰস্বৰূপ কৃষ্ণৰ বিভিন্ন দুঃসাহসিক কৰ্মৰ গৌৰৱ আৰু মহিমা প্ৰচাৰৰ কাৰণেও ব্যৱস্থাপিত হৈছে। এনে এটা প্ৰক্ৰিয়াৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে আৰম্ভণিৰেপৰা সৃষ্ট ব্যক্তিৰ ওপৰত সৃষ্টিৰ নিষ্কৰ্ষ তেওঁৰ মহত্ত্ব প্ৰচাৰৰ যোগে ভক্তিজনিত আগ্ৰহ জন্মাবৰ কাৰণে। যি কি নহওক, প্ৰত্যেক ভটিমাৰ বৰ্ণনাৰ ঢং প্ৰত্যেকৰপৰা লক্ষণীয় পাৰ্থক্য নাই আৰু ই নান্দী শ্লোকবিলাককে অনুসৰণ কৰে। আকৌ কেতিয়াবা ইয়াত পূৰ্বশ্লোকৰ বস্তুবিলাকৰ পুনৰাবৃত্তি কৰা হয়। সৰ্বশক্তিমান বিষ্ণুৰ বিভিন্ন অৱতাৰবিলাকত দৃষ্টি

আৰ্কষণ কৰিবৰ কাৰণে আৰু তেওঁৰ বিভিন্ন কৰ্মৰাজিৰ ওপৰত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিবৰ কাৰণে এনে এটা ব্যৱস্থাৰ আশ্ৰয় লোৱা যায়। এই প্ৰসংগত তলত দিয়া পংক্তিকেইটা দ্ৰষ্টব্য ঃ

জগজন জাতেক, পাতেক ঘাতেক জাকেৰি এ গুণ নাম।।৩।।
গাহে ভকতি ৰকতি সকতি তাৰণ ওহি সংসাৰ।
কিট পতংগম জংগম সংগম ভকতক পাই নিস্তাৰ।।
সোহি কৃষ্ণক ওহি নাটক, উৎপাটক দুখ মূল।
কলিমল আনল জানল মানল, নাহি নাহি ওহি তুল।।
সুন সব লোই হোই নোই দেখহু বচন বিচাৰি।
ইহ-সংসাৰে সাৰ আৰ নাহি চিন্তহু চৰণ মুৰাৰি।।
-কালিদমন ভটিমা।

ওপৰৰ ভটিমাত প্ৰকাশ পোৱা ধাৰণাবোৰ অন্য নাটকবিলাকৰ বহুত ভটিমাত অংকিত হৈছে । তুঃ ৰামবিজয়-

জগতক অন্তক সন্তক সন্তক
পুৰল পৰম কাম।
ভূমিক ভাৰ উদ্ধাৰল তাৰল
সুৰ নৰ ৰাজা ৰাম।।
ব্ৰহ্মা মহেশ্বৰ কিংকৰ জাকৰ
পৰি পৰি কৰতু সেৱা
তৃভুবন কাৰণ তাৰন মাৰন
জোহি দেৱক দেশ।।৪।।
সোহী মহেশ্বৰ ৰামক নাটক
শুন মন কয় বিশ্ব আস
আহেৰ কথনে মথনে কৰই
কলিমল সকলে বিনাশ।।
অসাৰত সাৰত কাৰত ভাৰত
নৰতনু বিফলহী জাই।
পদ অৰবিন্দ অনিন্দ গোবিন্দ
হৃদি পংকজ ধৰু ভাই।। ৫।।

অন্যবিলাক নাটকতো সদৃশ ভাৱৰ পুনৰাবৃত্তি হৈছে -তুঃ ভটিমা পাৰিজাতহৰণ-

তাহে চৰণ চিন্ত চিত্তলাই।
তনু চিন্তামণি বিফলোই জাই।।

আবে নিকট নিত অন্তক গৰজি
লেহু হৰিচৰণ সব বৰজি।।১৭।।
জো মুহে ৰাম নাম নাহি আসে।
কুলি যুগ কাল ভুজংগম দংসে।
সোহি কৃষ্ণক নাটক উপামা
পাৰিজাতহৰণ আহে নামা।।১৮।।

অতিমানব সামৰ্থ্য আৰু দিব্য গুণ আৰোপ কৰি নায়ক চৰিত্ৰৰ বৰ্ণনা উত্থাপন প্ৰায় সকলো কেইখন নাটকৰ ভটিমাতে দেখা যায়। মুক্তিমংগল ভটিমাবিলাকত এনে বৰ্ণন প্ৰবনতা অতি স্পষ্ট। ইয়াত নায়কক দিব্য আধ্যাত্মিক বিকাশৰ স্তৰত উপস্থাপন কৰা হৈছে যাৰ সাংসাৰিক যাবতীয় দুঃখৰ অপসাৰণ কৰি চৰম সৌন্দৰ্যত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে। অথচ তেওঁ সকলো মানবীয় ব্যৱহাৰৰ প্ৰতীক হৈয়ে ৰ'ল। -মুক্তিমংগল ভটিমা -ৰামবিজয় নাটক দ্ৰঃ—

জো জানেকি মন পুৰল মুৰাৰি।
মুকুতি মংগল কৰতু তোহাৰি।।৫।।
ৰামক পৰম ভকতি ৰস জান
শ্ৰীশুক্ৰধবজ নৃপতি প্ৰধান।
ৰামক বিজয় জো কৰা আলি নাট
মিলহু তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।।৬।।
ৰামক চৰণ সৰন লেহু জানি
সব অপৰাধক মৰখ তুহু স্বামি।।

সংস্কৃতশ্লোকৰ পটভূমি ঃ

এইটো লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা যে নাটকৰ বহুত ঠাইত নায়কক দিব্য গুণবিশিষ্ট বুলি কোৱাৰ উপৰি মানৱ গুণবিশিষ্ট বুলি অংকিত কৰিবৰ কাৰণে প্ৰয়াস পাইছে। মুক্তিমংগল ভটিমাবোৰত কিন্তু তেওঁক সম্পূৰ্ণৰূপে আধ্যাত্মিক স্তৰত বৰ্ণনা কৰা হৈছে আৰু এনে স্তৰ প্ৰত্যেক মানবৰে প্ৰাপ্য যদিহে তেওঁ সম্যক কৰ্মৰ যোগে চিত্ত আধ্যাত্মিক বৃত্তিত নিমগ্ন কৰি দিব্য প্ৰেমৰ অনুভূতি জগাই তুলিব পাৰে। ইয়াৰ বিপৰীতে নাটকৰ বাস্তৱ কৰ্ম-প্ৰক্ৰিয়া আগুৱাই নিওঁতে সূত্ৰধাৰাৰ ভূমিকা অৱশ্যলক্ষণীয়। এই সম্পৰ্কত কালিদমন নাটকৰ নান্দী শ্লোকৰ পিছত সূত্ৰধাৰাৰ নাটকীয় প্ৰবচন লক্ষণীয়— আহে সভাসদ লোকঃ জে পৰম পুৰুষ পুৰুষোত্তমঃ সনাতন নাৰায়ণঃ শ্ৰীশ্ৰীকৃষ্ণ ওহি সভামধ্যে কালিদমন লিলা যাত্ৰা পৰম কৌতুকে কৰব, তাহে সাবধানে দেখহ সুনহ নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি ।।

ভটিমা প্ৰক্ষেপনৰ লগে লগে সূত্ৰধাৰাৰে সেই একে বাক্যৰে পুনৰুক্তি কৰিছে। সাধাৰণতে বিস্তৃত, কেতিয়াবা কেতিয়াবা অতি চমুকৈ উত্থাপন কৰা মঞ্চত অভিনয়

কৰা কৰ্মৰাজি পূবোক্ত শ্লোকটোৰ পৰাই অনুসৃত হয়। ব্ৰজবুলি বা মৈথেলী ভাষাৰ কথাখিনি পূৰ্বোক্তি সংস্কৃত শ্লোকত থকা উদ্দেশ্যৰে ভাষ্য যেন। গোটেই নাটকৰে বিষয় বস্তু ব্যঞ্জনাৰ সহায়ত নান্দীশ্লোকবোৰে উত্থাপন কৰে। কিন্তু সংস্কৃত শ্লোকবিলাক প্ৰত্যেক অৱস্থানকে পৃথকভাৱে আঙুলিয়াই দিয়ে। আৰু ইয়াকে বহলাই ব্যাখ্যা কৰি দৰ্শকৰ সন্মুখত দাঙি ধৰাটো যেন সূত্ৰধাৰাৰ কৰ্তব্য। আমি নাটকৰ পৰা কেইটামান দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰি এনে অৱস্থানৰ বুজ ল'ব পাৰোঁ—

শ্লোক ঃ

গোবৎসান্ পুৰতঃ কৃত্বা গোপালঃ পালকঃ সতাম্।
প্ৰৱেশমকৰোদ্‌ক গোপৈঃ সহ বেণুন্নিনাদয়ন্।।৪।।

কথা ঃ সূত্ৰ - আহে সামাজিক লোক, হামু জে কহল সোহি ঈশ্বৰ শ্ৰীগোপাল বৎসবৎসপাল সহিত এথা প্ৰবেসি কহুঁ জৈবে লীলা কৌতুকে কৰব। তাহে দেখহ সুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল।।

গিত ঃ ৰাগ সিন্ধোৰা। এক তালি তালেন।

ধ্ৰুং - আৱত এ কানু সুৰভি চৰাই।
ৰঞ্জিত ধেনু ৰেনু বেনু বজাই।
পদ - শিখে শিখণ্ডক গণ্ড কুণ্ডল ডোলাৱে।
উৰে হেমহাৰ হিৰ মঞ্জিৰ জুৰাৱে।।
বালক বেঢ়ি খেড়ি খেলাইতে যায়।
কহতু শংকৰ গতি গোবিন্দ পায়।।

সূত্ৰ ঃ ঐচন লীলা কেলি কৌতুক নৃত্য কৰিতে গোপাল সহিতে শিশুসৱ কালিহ্রদক সমীপ পাৱল। সে বিষময় পানী নাজানি পৰম পিয়াসে পীড়িত হুয়া সুবহু হ্ৰদৰ জল উদৰ ভৰি পান কৰল। তত কালে দোঘোৰ বিষজালা পানীয়ে চেতন হৰল। শৰীৰ কম্পি কম্পি প্ৰাণ চাৰি বৎস বৎসপাল সব কালিন্দী তীৰে পৰল। -- কালিদমন।

সেই একেখন নাটকৰে পৰা নিম্নোক্ত সন্দৰ্ভৰ উদ্ধৃতিয়ে আমাৰ আলোচনা সুচল কৰি তুলিব-

শ্লোক ঃ

তত্ৰ কালিয়ভুজগং ভগৱান্ ভৱ ভাৱনঃ
দূৰীকৰ্ত্তুং মনশ্চক্ৰে হ্ৰুদাদৈত্য নিসূদনঃ।। ৭ ।।

সূত্ৰ ঃ দুৰন্ত বিষবীৰ্য্য প্ৰতাপে প্ৰচণ্ড কালি সৰ্পক দমি দূৰ কৰিতে প্ৰবন্ধ কয়কহু পীতবস্ত্ৰ কটিত মেহ্নাৱল। কদম্ব বৃক্ষে চৰিকহু বিষময় কালিহ্রদত ঝাম্প কয়ল, সে অনন্তবীৰ্য্যৰি প্ৰচণ্ড প্ৰতাপে হ্ৰদক উৰ্ম্মি উঠলি আন্দোল মিলল। শ্ৰীকৃষ্ণ পৰম কৌতুকে জলমাজে যৈচে কেলি কয়ল তা দেখহ শুনহ, নিৰন্তৰ হৰি বোল হৰি।

গীত ঃ

ধ্ৰুং - কালিন্দি জলমহ খেলে যদুৰায়া।
বালকে বেঢ়ি বংশী বজায়া।।
পদ ঃ নীল তনু তথি পীত পিচোৰি।
নৱ ঘন যৈচে চমকে বিজুৰি।।
কৌস্তুভ কণ্ঠ কোটি নব সুৰ।
কুণ্ডল ঝলমল ঝলকে কেয়ূৰ।।
জল মাজে দুহু বাহু আস্ফালি।
ক্ৰিয়া কৰতু বাৰি বনমালী।।
ঊৰ্মি উঠলি হ্ৰদ কৰু ৰোল।
কৃষ্ণৰ কিংকৰ শংকৰ বোল।।

সূত্ৰ - শ্ৰীকৃষ্ণ ঐচন জনকেলি কৰিতে হ্ৰদক পৰম আন্দোল মিলিল । প্ৰচণ্ড ঊৰ্মি কল্লোল বহুত দূৰ গেল।

সূত্ৰধাৰৰ এনে বিবৃতি সংস্কৃত শ্লোকত কোৱা কথাৰ বিশদ ব্যাখ্যা মাত্ৰ। বস্তু বৰ্ণনাৰ এনে প্ৰবৃত্তি তেওঁৰ ছয়োখন নাটকতে দৃষ্ট হয়। আমাৰ এনে এটা অৱস্থান পৰিষ্কাৰ কৰিবৰ কাৰণে আমি অন্য এখন নাটক কেলি গোপালৰ পৰা এটা উদাহৰণ দাঙি ধৰিব খোজোঁ । কেলি গোপাল নাটকৰ বাহিৰে সকলোবোৰ নাটকত নান্দীশ্লোকৰ পিচতে ভটিমা-সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে । কিন্তু কেলিগোপাল নাটকত নান্দীৰ পিচত এটা গীতৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে, আৰু ইয়াৰ যোগে গীত স্বৰত নান্দীৰ কথাখিনি দৰ্শকৰ সন্মুখত উত্থাপন কৰা হৈছে। আৰু ইয়াত হস্তমুদ্ৰাৰ সৈতে একতাল নৃত্যৰ অভিনয় কৰিছে স্বয়ং সূত্ৰধাৰে। গীতৰ পৰৱৰ্তী হোৱাৰ কাৰণে ইয়াৰ মঞ্চনিৰ্দেশনাই মন অতিকৈ আকৰ্ষণ কৰিছে - *তুঃ- নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰ প্ৰৱিশতি। অলমতিবিস্তৰেণ। প্ৰথমতঃ মাধৱো মাধৱ ইত্যুক্তা হৰিং প্ৰণম্য সভাসদো জনান্ প্ৰত্যাহ ' ।*

মঞ্চনিৰ্দেশনাৰ পৰা এইটো ধৰি ল'ব পাৰি যে সূত্ৰধাৰে পৰ্দাৰ আঁৰৰ পৰা নান্দীশ্লোকৰ আবৃত্তি কৰিছে আৰু এই পৰ্দা অপসাৰণ কৰাৰ লগে লগেই সূত্ৰধাৰৰ নৃত্যৰ কাৰণে ভূমি নিৰ্মাণ সুচল হৈ পৰে। এটা নান্দীশ্লোকৰ আবৃত্তিৰ পিচতেই ভটিমাতো গীত হিচাপে পৰিৱেশন কৰা হয়; আৰু লগে লগে সূত্ৰধাৰে সাধাৰণ ভাষাত সমজুৱাই বুজিব পৰাকৈ প্ৰাঞ্জল ব্যাখ্যা দাঙি ধৰে । আমি এনে অৱস্থানৰ বিশদ ব্যাখ্যা আৰম্ভ কৰি এই প্ৰবন্ধৰ পৰিসৰ বহলাব নোখোজোঁ ।

সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা ঃ

ওপৰৰ আলোচনাবোৰে এই নাটকসমূহত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাৰ গুৰুত্ব নিবেদন

কৰিছে । ভৰতৰ নাট্য শাস্ত্ৰত সূত্ৰধাৰৰ এনে ভূমিকাৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। আৰু নাটকৰ উৎপত্তিৰ সময়ৰে পৰা ইয়েই ইয়াৰ গুৰুত্ব যে বহন কৰিছে তালৈ আঙুলিয়াই দিয়ে । -" বিদূষক, সূত্ৰধাৰ আৰু পাৰিপাৰ্শ্বকে য'তে কথোপকথন আৰম্ভ কৰে, তাকে ত্ৰিগত বুলি কোৱা হয় (নাট্যশাস্ত্ৰ - ৫ম - ২৯, ৫ম ৭৩ ত দ্ৰষ্টব্য ইয়াত সূত্ৰধাৰৰ উল্লেখ আছে) । আকৌ যেতিয়া তেখেতে নিৰ্দেশ দিয়ে। - 'তেওঁ স্বৰগ্ৰামৰ মধ্যমস্বৰ আশ্ৰয় কৰি (স্বৰিতত) নান্দীশ্লোকৰ প্ৰবৰ্তন কৰিব' - তেতিয়া তেওঁ সূত্ৰধাৰৰ কথাকে কৈছে (নাট্য শাস্ত্ৰ ৫ম -১০৪) । নান্দীৰ আবৃত্তিৰ লগত সূত্ৰধাৰক এনেকৈ ওতপ্ৰোত বাৰে জড়িত কৰা হৈছে । নান্দীৰ বৰ্ণনা এনেভাৰে দিয়া হৈছে- দেৱতা, ব্ৰাহ্মণ আৰু ৰজাৰ আশীৰ্বাদক কঢ়িয়াই লৈ যিহেতু ই প্ৰবৃত্ত হয়, ইয়াক নান্দী বুলি কোৱা হয়।" সাহিত্য দৰ্পনকাৰে ভৰত মুনিৰ সূত্ৰকে নান্দী বুজাবলৈ অৱলম্বন কৰিছে । নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে পূৰ্বৰংগ দুবিধ বুলি উল্লেখ কৰিছে - মিশ্ৰ আৰু শুদ্ধ (নাট্য শাস্ত্ৰ ৫ম-১৫৭-৫৮ আৰু নান্দীক সামৰি লোৱা বিভিন্ন অৱয়ব বিলাকৰ বিস্তৃত বিৱৰণ উত্থাপন কৰিছে - প্ৰত্যাহাৰ, অৱতৰণ, আৰম্ভ, আশ্ৰৱণ, বক্ত্ পাণি, পৰিগত্তন, সংঘোটনা, মাৰ্গসাৰিকা, জ্যেষ্ঠ (দীৰ্ঘ), মধ্য, কনিষ্ঠ (হ্ৰস্ব), আসাৰিক - এই সকলোবিলাকৰ অপটীৰ আঁৰত সংযোজনা কৰিব। ইয়াৰ পিচত বাদ্য যন্ত্ৰৰ সহায়ত অন্য নৃত্যবিলাকৰ অনুষ্ঠান কৰিব । বৰ্ধমান আৰু তাণ্ডৱৰ আগে আগে মদ্ৰক গানৰ প্ৰয়োগ কৰিব । উত্থাপন, পৰিবৰ্তন, (শুষ্ক, প্ৰকৃষ্ট) নান্দী, ৰংগদ্বাৰ, চাৰী, মহাচাৰী ত্ৰিক আৰু প্ৰৰোচনাই ইয়াক অনুসৰণ কৰিব। এইটোৱেই স্পষ্টভাৱে বুজাই দিছে নে নান্দী পূৰ্বৰংগৰ অংগ বিশেষ আৰু যৱনিকা অপসাৰণৰ পিছত সূত্ৰধাৰে ইয়াক পাঠ কৰিব লাগে। দেখা যায় যে প্ৰৰোচনা পূৰ্বৰংগৰ এটা অংশ আৰু অন্তিম অংশ। নাটকীয় উদ্দেশ্য পৰিপূৰণৰ কাৰণে যুক্তি আৰু ব্যাখ্যা সমেত যিহকে উপস্থাপন কৰা যায় সেয়ে প্ৰৰোচনা।" ইয়াৰ পিছত পূৰ্বৰংগৰ পিছত প্ৰয়োজ্য স্থাপনা নামৰ অনা এটি অৱয়বৰ উল্লেখ কৰিছে। স্থাপক নামৰ ভিন্ন চৰিত্ৰৰ এজনে ইয়াৰ সংযোজনা কৰিব। বস্তুতে এই স্থাপকক সূত্ৰধাৰৰ লগত তাদাত্ম্য নিৰূপণ কৰে। কিন্তু ভৰত মুনিয়ে সূত্ৰধাৰক স্থাপকৰপৰা ভিন্ন চৰিত্ৰ বুলি বৰ্ণনা কৰিছে (নাট্যশাস্ত্ৰ - পঞ্চম,১৬৯)। ইয়াৰ পিছতে প্ৰস্তাৱনাৰ উল্লেখ কৰা হৈছে যিটোক নাট্য শাস্ত্ৰকাৰে স্থাপকৰ দ্বাৰা নিবেদিত হ'ব লাগে বুলি কৈছে। প্ৰস্তাৱনাত কৱিৰ নামৰ উল্লেখ থাকে আৰু বস্তুৰ গতি-গোত্ৰ সম্বন্ধে ইংগিত থাকে। ভৰতে আৰোপ কৰাতকৈ সূত্ৰধাৰে ইয়াত বেচি কৰ্তব্য সম্পাদন কৰিব লগা হৈছে। স্বৰ্গত শ্ৰীযুত কালিৰাম মেধি ডাঙৰীয়াই মন্তব্য দাঙি ধৰিছে এনেদৰে —"কোনো কোনোৰ মতে ই (নান্দী) পূৰ্বৰংগৰ অংশবিশেষ। অন্যসকলৰ মতে ইয়াৰ লগে লগে স্থাপনা বা প্ৰস্তাৱনা আৰম্ভ হয়। কিন্তু সাধাৰণতে দেখা যায় যে প্ৰায়বোৰ সংস্কৃত নাটক নান্দীশ্লোকেৰেই আৰম্ভ হয় আৰু ইয়াৰ পিচতে *-নান্দ্যন্তে প্ৰৱিশতি তত ঃসূত্ৰধাৰ ঃ* এনে ধৰণৰ এক

মন্তব্য অনুসৃত হৈ থাকে। কোনো কোনোৱে মন্তব্য কৰে যে সূত্ৰধাৰে নান্দীৰ আবৃত্তি কৰে। অসমীয়া নাটকত এনে এটা অৱস্থানৰ নিশ্চিত ৰূপ প্ৰতীয়মান হয়। অসমীয়া নাটকত সংস্কৃতত লিখা নান্দীশ্লোক দুটা থাকে - এটাত কৃষ্ণ বা ৰামৰ বন্দনা থাকে আৰু অন্যটোত বস্তুনিৰ্দেশ সংযোজিত হয় - নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰ ঃ এই মন্তব্যই সদায় অনুসৰন কৰে। আচলতে সূত্ৰধাৰেই এই শ্লোকবোৰ পাঠ কৰে।"[২]

ওপৰত দিয়া মন্তব্যটো আংশিক ভাবে সত্য আৰু কিছু পৰিমাণে সংভ্ৰমৰ আধায়ক। যবনিকা উত্তোলনৰ পিছত সূত্ৰধাৰে নান্দী পাঠ কৰিব বুলি দিয়া ভৰতৰ নিৰ্দেশ আমি পাই আহিছোঁ। ইয়েই ইংগিত দিয়ে যে নান্দী পাঠৰ লগে লগে ই সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা আৰম্ভ হয়। আৰু পূৰ্বৰংগৰ সংযোজন কোনে কৰিব এই কথাৰ সম্ভেদ আমি নিৰ্দিষ্টভাৱে ভৰতৰ নাট্য -শাস্ত্ৰত নাপাওইঁক। কোনো কোনো পণ্ডিতৰ মতে কুশীলৱসকলে ইয়াৰ বিধান কৰে। কিন্তু ভৰতৰ বৰ্ণনা অনুসৰি অনুমান কৰিব পাৰি যে পৰ্দাৰ আঁৰৰপৰা নৃত্যগীত বিশাৰদসকলে সূত্ৰধাৰৰ সৈতে পূৰ্বৰংগৰ প্ৰয়োগ কৰে আৰু যবনিকা উঠায় দিয়াৰ লগে লগে সূত্ৰধাৰে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে।[৩] সংস্কৃত নাটকবিলাকত কিন্তু নান্দী শ্লোকৰ আবৃত্তিৰ পিচতহে সূত্ৰধাৰ মঞ্চত উপস্থিত হয়। "*নান্দান্তে ততঃ প্ৰৱিশতি সূত্ৰধাৰ ঃ*"- এই মঞ্চ নিৰ্দেশ প্ৰত্যেক সংস্কৃত নাটকতে উপস্থাপিত হৈ আহিছে। এইটোৰপৰা বুজিব পাৰি যে পূৰ্বৰংগৰ গায়ন-বায়নৰ লগত সূত্ৰধাৰ জড়িত নহয়। আৰু পূৰ্বৰংগৰ শেষ হোৱাৰ পিচতহে তেওঁ মঞ্চত আবিৰ্ভাৱ হয়। কিন্তু মেধি ডাঙৰীয়াই কোৱাৰ দৰে 'নান্দ্যন্তে ততঃ প্ৰবিশতি সূত্ৰধাৰঃ' বোলা মঞ্চ নিৰ্দেশটো সকলো অংকীয়া নাটকতে পৰিদৃষ্ট নহয়। মাত্ৰ দুখনতহে দেখা যায়। সেই কাৰণে পূৰ্বৰংগৰ পৰিৱেশত নান্দী শ্লোকৰ অৱস্থান সম্বন্ধে সন্দেহাতীত মন্তব্য দিয়া সম্ভৱ নহয়।

কিন্তু মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নিশ্চিত বিবৃতিৰ অভাৱত তেওঁৰ ভক্তসকলৰ ব্যৱহাৰ পদ্ধতিপৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটকত পূৰ্বৰংগৰ কোনো প্ৰয়োগ নাই। পূৰ্বৰংগৰ পৰিবৰ্তে মুকলি ৰংগভূমিত গায়নৰ তালৰ টিং টিং শব্দৰ অনুসাৰী মৃদংগ আৰু খোল বাদ্য যন্ত্ৰৰ প্ৰসক্ত আৰু বিৰামহীন সমলয়ে স্থান অধিকাৰ কৰি ৰাখিছে। এই অনুষ্ঠান কিন্তু অবিচ্ছিন্ন আৰু বৰধেমালি, ঘোষাধেমালি, গুৰুধেমালি, ল'ৰাধেমালি আদি অনেকটা বিভাগত বিভক্ত হৈ গুৰুঘাতত অন্ত পৰে। প্ৰত্যেকটো বিভাগতে কেইবাটাও ঘাত থাকে। অৰ্থাৎ গম্ভীৰ পৰিৱেশ আৰু ধৰ্মীয় অভিনিৱেশ সৃষ্টি কৰি মৃদু মৃদু ধ্বনিৰে আৰ্দ্ৰতা নিষিক্ত ভক্তিভাৱৰ উদ্ৰেক কৰা বাজনাৰ বিভিন্ন বোল। অভিনয়ৰ লগত সংগতি ৰাখি মাজে মাজে গীত নিক্ষেপ কৰি এই বিলাকৰ সংযোজনা কৰা হয়। গোটেই বিধানটো এটা প্ৰক্ৰিয়া য'ত বাদ্যযন্ত্ৰৰ ক্ৰীড়াই একমাত্ৰ অৱশেষ অৰ্থাৎ প্ৰকৃত নৃত্য বিনা হাত ভৰি সঞ্চালন পূৰ্বক মৃদংগ আৰু খোল - বাদনেই ইয়াত প্ৰাধান্য লাভ কৰে। ঢোল আৰু তন্ত্ৰী যন্ত্ৰ সংগত কৰি পূৰ্বৰংগৰ

অংগবোৰ যৱনিকাৰ অন্তৰালত নিষ্পাদন কৰিব বোলা ভৰতৰ উপদেশৰ লগত ইয়াৰ সংগতি দেখা যায়। ইয়াৰ তাৎপৰ্য্য এয়ে যে যেতিয়া ই এটা যৱনিকাৰ অন্তৰালত নিষ্পাদ্য প্ৰক্ৰিয়া গীতেই! ইয়াৰ একমাত্ৰ উপজীব্য আৰু নৃত্যৰ প্ৰয়োগ ইয়াত হ'ব নোৱাৰে। তাৰপিছত যেতিয়া যৱনিকাৰ উত্তোলন কৰা যায়, তেতিয়া ইয়াৰ বাহ্যিক অংগবোৰৰ প্ৰয়োগ কৰিব। লগে লগে মদ্ৰক আৰু তাণ্ডৱ অনুসৃত বৰ্ধমানক আদি গীত নিষ্পাদন কৰিব। শুষ্ক প্ৰকৃষ্ট আৰু ৰংগদ্বাৰ অনুসৰণ কৰি নান্দীৰ নিৱেশ কৰিব। ইয়াৰ পিছতে আকৌ চাৰী আৰু মহাচাৰীৰ যেন এটা ঢলহে প্ৰবৃত্ত হৈছে তাৰ পিছত ত্ৰিক আৰু প্ৰৰোচনা ।-তুঃ-

> এতানি বহি গীতান্যন্তৰ্যৱনিকাগতৈঃ।
> প্ৰযোক্তৃভিঃ প্ৰয়োজ্যানি তন্ত্ৰীভাণ্ডকৃতানি তু।।
> ততশ্চ সৰ্বকুতপৈৰ্যুক্তান্যন্যানি কাৰয়েৎ।
> বিঘাট্য বৈ যৱনিকাং নৃত্ত পাঠ্য কৃতানি চ।।
> গীতানাং মদ্ৰকাদীনামেকং যোজ্যং তু গীতকম।
> বৰ্ধমানমথাপীহ তাণ্ডৱং যত্ৰ যুজ্যতে।
> ততশ্চোত্থাপনং কাৰ্য্যং পৰিৱৰ্ত্তনমেৱ চ।
> নান্দীশুষ্কাপকৃষ্টা চ ৰংদদ্বাৰং তথৈব চ।
> চাৰী চৈব ততঃ কাৰ্যা মহাচাৰী তথৈব চ।
> ত্ৰিক ঃ প্ৰৰোচনা চাপি পূৰ্বৰংগং ভৱন্তিহি।।
> (নাট্যশাস্ত্ৰ-৫ম ১১-১৫)

ওপৰোক্ত আলোচনাৰপৰা বুজা যায় যে নান্দী সূত্ৰধাৰৰ লগত ওতঃপ্ৰোতঃভাবে জড়িত আৰু যৱনিকাৰ অন্তৰালত নিষ্পন্ন কৰিবলগীয়া পূৰ্বৰংগৰ অংশৰপৰা নৃত্যক আঁতৰাই ৰখা হৈছে! কিন্তু মঞ্চত সংঘটিত কৰিবলগীয়া ইয়াৰ অংশই নৃত্যক অপেক্ষা কৰে (নাট্যশাস্ত্ৰ-৫ম ১৬০)। বিচিত্ৰ আৰু মিশ্ৰ অন্বেষণ কৰা সকলে নান্দীত পৃথকভাৱে আবহমান ন্যাস, ৰেচক, অংগহাৰৰ তাণ্ডৱত অনুপ্ৰৱেশ কৰি যথাযোগ্য প্ৰয়োগ কৰিব।[২] গতিকে কেতিয়াবা কেতিয়াবা গানৰ আবৃত্তিৰ ধাৰা অৱলম্বন কৰোঁতে, নৃত্যৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়। কিন্তু শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটকত যৱনিকাৰ অন্তৰালৰপৰা সূত্ৰধাৰ বা তেওঁৰ লগৰ নটসকলে নান্দী পাঠ কৰে আৰু যৱনিকা উঠি যোৱাৰ লগে লগে সূত্ৰধাৰে তেওঁৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। সম্ভৱ এনে ব্যৱস্থাৰ প্ৰবৰ্তন কৰা হৈছিল ভৰতৰ ওপৰোক্ত বিবৃতি অনুসৰণ কৰিহে হুবহু ইয়াক অনুকৰণ কৰি নহয়। যিসকলে বিচিত্ৰভাৱৰ সন্নিবেশ কৰিব খোজে-চিত্ৰভাৱমাভীপসুভি ঃ-তেওঁলোকে নান্দী পাঠৰ লগে লগে নৃত্য প্ৰয়োগ কৰিব বুলি ভৰতমুনিয়ে ক'তো কোৱা নাই। কিন্তু অংকীয়া নাটত নান্দীৰ সুমধুৰ গানৰ অন্তপৰাৰ পিছতেই সূত্ৰধাৰে নৃত্য আৰম্ভ কৰে। বিদূষক, সূত্ৰধাৰ আৰু পাৰিপাৰ্শ্বকৰ মাজত হোৱা ত্ৰিগত সংলাপৰ অন্তত ভৰত মুনিয়ে

অভিনয়ৰ স্বৰূপ বিধান কৰিবৰ কাৰণে নান্দীৰ পিছতেই প্ৰৰোচনাৰ নিৰ্দেশ দিছে। ইয়াৰ পিচত স্থাপকে স্থাপনাৰ প্ৰবৰ্তন কৰিব । ইয়াৰ পিচত প্ৰস্তাৱনা । নাটৰ বিষয় বস্তু উত্থাপন কৰিবৰ কাৰণে কাব্যপ্ৰস্তাৱক এজনক উল্লেখ কৰাৰ বাহিৰে প্ৰস্তাৱনাৰ কোনো অনুষ্ঠান কৰিব- এই বিষয়ে ভৰত মুনিয়ে একো কোৱা নাই।[৭] প্ৰস্তুত বিষয় বস্তুৰ পৰামৰ্শ প্ৰদান কৰি তেওঁলোকৰ কৃত কৰ্মৰ বিষয়ে সুন্দৰ ভাষাত নটী, বিদূষক, নাইবা পাৰিপাৰ্শ্বকে সূত্ৰধাৰৰ লগত য'তে কথোপকথন আৰম্ভ কৰে সাহিত্যদৰ্পণকাৰৰ মতে সেয়ে আমুখ, ওৰফে প্ৰস্তাৱনা। সূত্ৰধাৰৰ বচন, বা তাৰ তাৎপৰ্য বা সাৰমৰ্ম উত্থাপন কৰাৰ পিছতে যাতে চৰিত্ৰবিলাকৰ প্ৰবেশ কৰোৱা যায় সেয়ে কথোদয়াত।[৮]

সূত্ৰধাৰৰ প্ৰণোদিত অভিনয় ঃ

মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ কেলিগোপাল আৰু ৰামবিজয় নামৰ নাটক দুখনতহে নান্দী শব্দটোৰ উল্লেখ আছে য'ত প্ৰথম দুটা সংস্কৃত শ্লোকৰ পিচত "নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ' বুলি নিৰ্দেশ দিয়া আছে । ইয়াৰ পৰাহে আমি অনুমান কৰিব পাৰোঁ প্ৰথম শ্লোক দুটা নান্দীৰূপে ইংগিত হৈছে ।–কিন্তু প্ৰস্তাৱনা, আমুখ, বা পৰোচনাৰ আমি কতো উল্লেখ নাপাও! সূত্ৰধাৰ আৰু সংগীৰ কথোপকথনত কোনো সংলাপৰ আভাস নাপাওঁহঁক, কিন্তু বিষয়বস্তু উত্থাপন কৰাৰ বাট মুকলি কৰি দিয়া সমজুৱাক উদ্দেশি এটা ভাষণহে ইয়াত দেখা যায়। ইয়াত যদি কিবা সংলাপৰ বীজ পোৱাও যায়, সি নটী বা পাৰিপাৰ্শ্বিকৰ লগত নহয়, কেইটামান নাটকীয় চৰিত্ৰৰ লগততহে। সেই দৃষ্টিভংগীৰ পৰা চকু দিলে ই প্ৰস্তাৱনাৰ পৰ্যায়ত নপৰে। আকৌ ইয়াত দৰ্শকসকলক বেচি গুৰুত্ব দিয়া হৈছে ভটিমাৰ লগতে এটা সংস্কৃত শ্লোক যিটোৰ অগ্ৰবৰ্তী, আকৌ দৰ্শকৰ প্ৰতি দ্বিতীয় ভাষণৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে । এই সকলোবোৰ কথাই প্ৰস্তাৱনাৰ সম্ভাব্যতা নুই কৰিছে। যদিও এই নাট বিলাকত কোনো কথা দৃঢ়ভাৱে কোৱা হোৱা নাই, তথাপিতো এই প্ৰাৰম্ভিক পাতনিবোৰ প্ৰৰোচনা বুলি আখ্যা দিব খোজোঁ। এই প্ৰাৰম্ভিক বৰ্ণনাবোৰ আমি আগতে দি অহা প্ৰৰোচনাৰ সূত্ৰৰ লগত মিলে। "যুক্তি আৰু ব্যাখ্যা সমেত নাটকৰ উদ্দেশ্য সম্পাদনৰ কাৰণে উপস্থাপন কৰা যায়।' পূৰ্বোক্তি সংস্কৃত শ্লোকৰ কথাখিনিৰ দৰ্শকে হৃদয়ংগম কৰাৰ কাৰণে পুনৰুক্তি বিধান কৰা হয়। আকৌ সেই একে পংক্তিতে দ্বিতীয় ভাষণৰ যোগে প্ৰমাণ সাব্যস্ত বা দৃঢ় কৰা যায়। গতিকে এই প্ৰাৰম্ভিক বচনবোৰত প্ৰস্তাৱনাৰ লক্ষণ অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা নাই, কিন্তু প্ৰৰোচনাৰ লক্ষণ স্পষ্ট হয়।

প্ৰৰোচনাৰ সপক্ষে যুক্তি সুদূৰ পৰাহত নহয়। নায়কৰ চৰিত্ৰ (ভূমিকা) সম্পৰ্কীয় পশ্চাৎপটৰ ই নিৰ্মাণ কৰিছে আৰু লগে লগে নাটকীয় কৰ্মৰ পৰিসৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে।[৮] ইয়াৰ কাৰণে শ্ৰীশংকৰদেৱে সূত্ৰধাৰৰ উপস্থিতিৰ গোটেই নাটকতে ব্যৱস্থা কৰি নিজৰ মৌলিকতাৰ পৰিচয় দিছে। পূৰ্বৰংগৰ সমাপ্তিৰ লগে লগে সূত্ৰধাৰ মঞ্চৰপৰা অন্তৰ্হিত হ'ব। এই বুলি বিশ্বনাথে সাহিত্য দৰ্পণত নিৰ্দেশ দিছে।

আৰু তেওঁৰ অন্তৰ্ধানৰ লগে লগে স্থাপকে মঞ্চত প্ৰবেশ কৰি বস্তু সম্বন্ধে ইংগিত দিব- ই দিব্যনে, মানৱীয় নাই মিশ্ৰিত, ইয়াৰ বীজ ক'ত, আৰম্ভ কেনেকৈ হ'ব আৰু কথা বস্তু সম্বন্ধীয় চৰিত্ৰৰ প্ৰকৃতি কেনেকুৱা হ'ব।[*] শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটত সূত্ৰধাৰৰ উপস্থিতি গোটেই নাটতে ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। গতিকে বিশ্বনাথৰ উক্ত নিৰ্দেশ অপ্ৰয়োজ্য, যিহেতু সূত্ৰধাৰক নিজে উপস্থিত থাকি প্ৰত্যেক পৰিস্থিতিৰ ব্যাখ্যা দিবৰ কাৰণে সুযোগ দিয়া হৈছে। দিব্য নায়কৰ মানৱীয় কৰ্মবিধানৰ ব্যাখ্যা দিয়াৰ সুবিধা গ্ৰহণ কৰিবৰ কাৰণেও তেওঁ সুযোগ পাইছে। সভাসদ বুলি আখ্যা দিয়া সাধাৰণ দৰ্শকক কৰা সম্বোধনৰ পৰাই এই কথা স্পস্ট হৈছে। তুঃ সূত্ৰ - *আহে সভাসদ লোক যে পৰম পুৰুষ, পুৰুষোত্তম সনাতন নাৰায়ণ শ্ৰীশ্ৰীকৃষ্ণ উহি সভামধ্যে কালিদমন লীলা যাত্ৰা পৰম কৌতুকে কৰব, তাহে সাৱধানে দেখহ শুনহ — ইত্যাদি (কালিদমন)*

ভটিমাৰ পিছতো সেই একে বচনকে দোহৰা হৈছে. নাটকীয় বৃত্তি আৰু নায়কৰ কৰ্মৰাজিৰ প্ৰবৃত্তি ব্যাখ্যা কৰিবৰ কাৰণেই এনে এটা কায়দাৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে। ইয়াৰ পিছত নিম্নোক্ত শ্লোকৰ সন্নিৱেশ কৰা হৈছে-

গো ৱৎসান্ পুৰতঃ কৃত্বা গোপালঃ পালকঃ সতাম্।
সভাং প্ৰৱিৱেশ গোপৈঃ সহ ৱেণুং নিনাদয়ন্।।৪।।

নাটকীয় চৰিত্ৰ হিচাপে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মানৱীয় কৰ্মৰাজিৰ ব্যাখ্যা দিবৰ কাৰণে সূত্ৰধাৰে উপৰোক্ত শ্লোকৰ টিপ্পনী এনেদৰে দাঙি ধৰিছে-

সূত্ৰ - *আহে সামাজিক লোক, হামু যে কহল সোহি ঈশ্বৰ শ্ৰীগোপাল বৎস বৎসপাল সহিতে এথা প্ৰবেশিকহু যৈচে লীলা কৌতুক কৰব তাহে দেখহ. শুনহ।- কেলি গোপাল।*

আমি ইয়াত দেখিবলৈ পাওঁহক যে নাটকীয় বস্তুক আৰু অধিক আগবঢ়াই নিবৰ কাৰণে এই শ্লোকবিলাকত পৰামৃষ্ট কৰ্মৰাজি বিস্তৃত টিপ্পনী সহ অনুবৰ্তন কৰিছে আৰু এনে এটা প্ৰবৃত্তি তেখেতৰ অন্য কেইখন নাটতো দেখা যায়। আমি আমাৰ স্থিতি দৃঢ় কৰিবৰ কাৰণে তলত মাত্ৰ কেইটামান উদাহৰণৰ সংযোজনা কৰিলোঁ —

ৰামবিজয় নাটকৰ নিম্নোক্ত শ্লোকটো ইয়াৰ এটা উদাহৰণ-

জয়তু জয়তু ৰামঃ প্ৰাথকত্ৰাণ হেতুঃ
ৰঘুকুল কমলালী সূৰ্যবিংশস্য দেৱঃ
হৰতু দুৰিতমেষাং নামসহ্কীৰ্তনেন যঃ

স্বজনসুত কলত্ৰৈৰ্জীৱতু স চিৰায়ুঃ ।। ১১ ।।

সংস্কৃত শ্লোক সন্নিৱেশ কৰা উপায়েৰে নাট্যকাৰে কেনেকৈ কৰ্মবিলাক আগুৱাই নিছে আৰু অন্য চৰিত্ৰৰ ভাষণবিলাকে কেনেকৈ নাটকীয় বৃত্তৰ নিৰ্বহনৰ (চৰম পৰিণতিৰ) কাৰণে (ইয়াত ৰাম আৰু সীতাৰ পৰিণয়) বিৱৰ্ধমান ক্ৰমে সহায় কৰিছে- এই কথাৰ সম্ভেদ এই শ্লোকটোৱে প্ৰদান কৰিছে। এই শ্লোকটোৰপৰা স্পষ্ট হৈছে যে ৰামে তেওঁৰ পত্নী পুত্ৰ লাভ কৰি জ্ঞাতি কুটুম্বৰ লগত লগ লাগিব পাৰিব। সূত্ৰধাৰৰ চমু টিপ্পনীয়ে এই কথাৰে প্ৰমাণ কৰে। নাটকৰ মূল পাঠে আমি অৱতাৰণা কৰা মন্তব্যকে সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্ত কৰিছে—

কৌশিক ঃ ৰঘুকুল কমল প্ৰকাশক সূৰ্যা ৰামচন্দ্ৰ হামাৰ
আশীৰ্বাদে পত্নী পুত্ৰ সহিত চিৰজীৱী ভৱ।

সূত্ৰ ঃ ওহি বুলি আশীৰ্বাদ তুলসী দেলহ। শ্ৰীৰাম মাথা পাতি
লেলহ।

কৌশিক - হে বাপ ৰামচন্দ্ৰ। তুহু হামাৰ পৰম উপকাৰী। মাৰিচ সুবাহু ৰাক্ষস মাৰি হামাৰ যজ্ঞ সিদ্ধ কয়ল। তোহাক ঋণ সুজয়ে নাহি পাৰি। সম্প্ৰতি প্ৰ্যুপকাৰ তোহোক কা কৰব।

সূত্ৰ - ওহি বুলি ঋষি মনে বিমৰিষ কয় পুনু বোলল।

কৌশিক ঃ আঃ সাধু প্ৰয়োজন মিলল। হে ৰঘুনাথ. আজু জানকী সীতাক স্বয়ম্বৰ মিলিছে। হামু জানল মহেশক ধনু যে গুণ দিতে পাৰব. সে কন্যা সোহি পাবে। সে ভুবন দুৰ্ল্লভ ভাগ্যৱতী যব তব গৃহিণী হয়. হমাৰ পৰম আনন্দ মিলল। হামু যোগবলে জানী সোহি সীতা পূৰ্ব জনমত বহুত তপ আচৰি তোহোক স্বামী নাপাৱল। তাহেক স্মৰিয়ে ওহি জনমে তোহাৰ চৰণ চিন্তি সৰ্বথা থিক। পৰম বিৰহাতুৰ হুয়া তোমাক লাগি ৰহৈছে -ইত্যাদি ইত্যাদি।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটৰ নিম্নোক্ত উদ্ধৃতিয়ে আমাৰ স্থিতি সম্পূৰ্ণৰূপে সমৰ্থন কৰে। সংস্কৃত শ্লোকখিনিয়ে অন্ততঃ মোটামুটিকৈ এনে এটা স্থিতিৰ অন্তৰালবৰ্তী তথ্যৰ সমাবেশ কৰে-

ৰুক্মিণী কাৰয়ামাস প্ৰৱেশং সখীসংযুতাম্।
মোহয়ন্ হৰ্ষয়ন্ চাৰু ৰূপলাৱণ্যকান্তিভিঃ ।। ৫ ।।

সূত্ৰ ঃ আহে লোকাই, সে গোসানী দেৱী ৰুকমিণী সখীসৱ সহিত যৈচে প্ৰৱেশ কয়ল, তা দেখহ, শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।

গীত ঃ ৰাগ সুহাই 'মান এক তালি'

ধ্ৰুং- আৱত ৰুকমিণী কয়ো পয়সাৰ। ... ইত্যাদি ইত্যাদি।

(সখী লালীৱতী সখী মদনমঞ্জৰী সহিতে ৰুক্মিণীৰ প্ৰবেশ)

সূত্ৰ - আহে লোকাই সে গোসানী দেৱী ৰুকমিনী ঐচন প্ৰবেশ কয়কহু নৃত্যকয়

একপাশ হুয়া ৰহল। হে সামাজিক লোক তদন্তৰ প্ৰস্তুত কথা শুনহ, সুৰভি নামে এক ভিক্ষুক ভাট কুণ্ডিন নগৰী হন্তে দ্বাৰকাপুৰ প্ৰৱেশ কয়কহু কৃষ্ণক বাত পুচল। (ভিক্ষুকৰ প্ৰৱেশ)

শ্ৰীকৃষ্ণ - অয়ে ভিক্ষুক, তোহো কোথা হন্তে আৱলি থিক?

শ্লোক ঃ

কস্ত্বং কস্মাদিহয়াত ঃ পৃষ্টঃ কৃষ্ণেণ ভিক্ষুক ঃ।

প্ৰত্যাহ কুণ্ডিন্নাথ ত্বান্ দিদৃক্ষুৰিহাগতঃ।। ৬।।

ভিক্ষুক ঃ হামে সুৰভি নাম ভাট, কুণ্ডিন হন্তে তোহাক দৰশন নিমিত্তে হেথা আৱল থিক। আঃ তোহাক অপৰূপ ৰূপসম্পত্তিক মহিমা কি কহব? হে স্বামী কৃষ্ণ হামাৰ ৰাজনন্দিনী ৰুকমিনী তোমাৰ গৃহিণী হয় তেবে তব গৃহবাস সফল হয়। সে ৰুকমিনীক ৰূপ গুণ কিছু কহুব, তা শুনহ।।

এই সংলাপ ইয়াৰ আগৰ সংস্কৃত শ্লোকৰপৰা নিঃসৃত আৰু ই যেন নাটকৰ সমস্ত কথাৰে উপক্ষেপন কৰিছে আৰু এই শ্লোকেই যেন নাটকৰ সমস্ত বৃত্তৰে কেন্দ্ৰস্বৰূপ হৈ পৰিছে। ৰুক্মিণী আৰু কৃষ্ণৰ প্ৰণয় অংকন কৰাটোৱেই নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আৰু ইয়াত দেখুৱা হৈছে যে তেওঁৰ অলৌকিক অভিব্যক্তি এক দিব্য উদ্দেশ্য সাধন কৰিবৰ কাৰণে মানৱীয় প্ৰচেষ্টাত অগ্ৰসৰ হৈছে। তথাচ এটা মানৱীয় সংশ্লেষৰ অন্তৰ্ভুক্তিৰ কাৰণে ইয়াত মানৱীয় প্ৰযত্নৰ প্ৰাধান্য দেখুৱা হৈছে। সূত্ৰধাৰে ইয়াত নাটৰ 'বীজ' প্ৰক্ষেপন কৰিছে যিটোক ভিক্ষুৰ কথাই বেছি প্ৰতিপন্ন কৰিছে। এই 'বীজ' 'মুখ' সন্ধি আৰু পঞ্চাৱস্থাৰ আৰম্ভৰ লগত সম্বদ্ধ।[১৩] আমি ইয়াত দেখিবলৈ পাওঁ যে ৰুক্মিণী আৰু কৃষ্ণ উভয়ে উভয়ক পাবৰ কাৰণে মানসিক প্ৰস্তুতিৰহে যেন আৰম্ভ কৰিছে ।

তুঃ

শ্ৰুত্বা ভিক্ষুমুখাৎ কৃষ্ণো ৰুক্মিণ্যা ৰূপমদ্ভুতম।

তামেৱ সততং ধ্যায়ন্ তস্থৌ ব্যাকুলমানসঃ।। ৭।।

আৰু -

কৃষ্ণস্য ৰূপলাৱণ্য শ্ৰৱণেন বিমোহিতা।

দধৌ তচ্চৰণাম্ভোজং ভজনীয়ং সতাং সতী।। ৯।।

ইয়াত ৰজা ভীষ্মকৰ সন্মতি তথা মিলনৰ সম্ভাব্যতাত তেওঁৰ আনন্দমুখৰতাই আৰম্ভাৱস্থা আৰু মুখসন্ধি বিতংভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে আৰু নাটকীয় কথাৰ যেন পুনৰ্বিন্যাস কৰিছে আৰু ভীষ্মকৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰৰ বাধা প্ৰদান আৰু শিশুপাল আদি প্ৰতিপক্ষৰ বীৰবিলাকৰ উপস্থিতি 'বিন্দুৰ' উপক্ষেপক হৈছে-দ্বিতীয় অৰ্থপত্তি যিটো নিম্নোক্ত শ্লোকত কেন্দ্ৰীভূত-

নিশম্য ৰুক্মিন্যুদ্বাহং শিশুপালদয়ো নৃপাঃ।

গৃহীত্বা সশৰং চাপমায়য়ুঃ কুণ্ডিনং প্ৰতি ।।১২।।

বাধা প্ৰদান কৰা এই গৌণ ঘটনাটো গোটেই নাটক জুৰি যেন ব্যাপ্ত আছে আৰু এনে বিঘ্নসূচক বৃত্তবিলাক অপসাৰণ কৰি কষ্ট লাঘৱ কৰিবৰ কাৰণে অনবৰত প্ৰচেষ্টা কৰা হৈছে। ভৰতৰ মতে বিন্দু হৈছে বিঘিনিৰ কেন্দ্ৰ যি নাটকীয় বৃত্তত ব্যাঘাত জন্মাই নাটকৰ নিৰ্বহণত বিলম্ব কৰে আৰু ইয়াকে প্ৰযত্ন সহকাৰে পুনৰুজ্জীৱিত কৰা হয়।[১১] নাটকখনৰ বহুত স্থানৰপৰা ইয়াৰ উদাহৰণ সংগ্ৰহ কৰিব পাৰি। ৰুক্মিণীপ্ৰাপ্তিৰ কাৰণে যেতিয়া শক্ৰ শক্তিয়ে কৃষ্ণক সমৰত প্ৰবৃত্ত হ'বৰ কাৰণে আহ্বান কৰে আৰু কৃষ্ণই প্ৰতিপক্ষৰ ৰাজন্যবৰ্গক পৰাস্ত কৰি আত্মমহিমা প্ৰতিষ্ঠা কৰে তেতিয়াই এনে এটা পৰিস্থিতিৰ উদ্ভৱ হয়। প্ৰতিকূল অৱস্থাবিলাকৰ সৃষ্টি কৰা যায় যাতে অনুকূল অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে সংঘাতমূলক (কেতিয়াবা কেতিয়াবা ইয়াৰ অভাৱো পৰিলক্ষিত হয়) পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ সকলো বিৰোধী শক্তিক পৰাভূত কৰি চূড়ান্ত সুখাত্মক মিলনৰ সূত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ই সকলোবোৰ প্ৰতিকূল অৱস্থাই প্ৰতিমুখৰ লগত জড়িত আৰু অনুকূল মিলনৰ প্ৰচেষ্টাই প্ৰযত্ন।

পতাকাৰ প্ৰকৃত উদাহৰণ দাঙি ধৰিবৰ কাৰণে শক্ৰ ৰজাবিলাকৰ লগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ যি সমৰাভিযান তাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি, কাৰণ নায়কক কেন্দ্ৰ কৰি যি উদ্দেশ্যেৰে নাটক আগবঢ়োৱা হৈছে তাৰ যেন সম্পূৰ্ণ পৰিণতিৰ পথ ই নিৰ্মাণ কৰিছে আৰু যেন ই গৰ্ভ, বিমৰ্শ উপসংহাৰ আদি সন্ধিবিলাক সামৰি লৈ নিৰ্বহনত পৰিতৃপ্ত হৈছে।[১২] ৰুক্মিণীৰ দূত হিচাপে পঠিয়াব খোজা ব্ৰাহ্মণ বেদনিধিৰ আবিৰ্ভাবে মিলনৰ আশা জগাই তুলিছে আৰু তেওঁ কৃষ্ণৰ বাৰ্তা লৈ প্ৰত্যাগমনে মিলন ৰূপ ফলৰ প্ৰতিশ্ৰুতি যেন প্ৰদান কৰিলে। গতিকে ই প্ৰাপ্ত্যাশা আৰু নিয়তাপ্তি এই দুই অৱস্থাৰ নিবেদন কৰিছে। ইয়াৰ পিচত

ফলাগম নামৰ অৱস্থাত আমি নৈসৰ্গিকভাৱে উপনীত হওঁহক। শ্ৰীকৃষ্ণক দৰ্শনৰ পৰা আঁতৰত ৰাখিবলৈ ব্যৱস্থা কৰি ৰুক্মিণীক অম্বিকা মন্দিৰত আৱদ্ধ কৰি ৰখা ঘটনাই নাটকীয় উদ্দেশ্যৰ ব্যাঘাত জন্মাইছে আৰু ইয়াক প্ৰকৰী বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। এনে এটা অৱস্থানৰ ভৰতে দিয়া লক্ষণৰ লগত সাদৃশ্য আছে- তুঃ সহৃদয়ে মুখ্য উদেশ্যৰ প্ৰতিকূল যি অৱস্থাৰ কল্পনা কৰে আৰু সাতত্য ৰক্ষা য'ত এনেকৈয়ে ব্যাহত হয় সেয়ে প্ৰকৰী ।[১৩] মিলনত বাধা সৃষ্টি কৰা প্ৰাসংগিক বৃত্তান্ত প্ৰদেশস্থ বা মুখ্য উদেশ্যৰ পৰা পৃথক (অৰ্থাৎ আংশিক হৈয়ো সামগ্ৰিক নহৈয়ো) হৈ প্ৰকৰী প্ৰবৃত্ত হয় - এয়ে বিশ্বনাথৰ মত।[১৪] ইয়াৰ পিচত কাৰ্য্য বা পূৰ্ণসাধনাত তলত দিয়া শ্লোকেৰে উপস্থাপিত কৰিছে - লগতে সূত্ৰধাৰৰ টীকাৰ যোগে ইয়াক সমৰ্থন কৰিছে-

ততোহতি কৌতুকং দৃষ্টা প্ৰিয়ায়াঃ পৰমেশ্বৰ ঃ ।
আনন্দলীলাগতিভিঃ ব্ৰজন্ কেলি মকাৰয়ৎ ।।৩৪।।

সূত্ৰ - *শ্ৰীকৃষ্ণ শিশুপালক কিৰীটি কাটিয়ে ৰাজাসৱক কতি দূৰ খেদাই পৰম কৌতুকযুক্ত*

হুয়া ৰুক্মিণী সহিত যৈচন লীলাগতি কয়ল, হে লোক, তা দেখহু, শুনহু, নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।। ইয়াতে অৰ্থাৎ কাৰ্যব্যৱস্থাত - অন্তিম পঞ্চাৱস্থাত নাটকৰ সম্পূৰ্ণ পৰিণতি সংঘটিত হৈছে আৰু ফলাগম আৰু নিৰ্বহনৰ পৰিতৃপ্তি সাধন হৈছে।

আমি ওপৰত ৰুক্মিণীহৰণ নাটত পঞ্চাৱস্থা, অৰ্থপ্ৰকৃতি আৰু পঞ্চসন্ধিৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাবৰ কাৰণে চেষ্টা কৰিছোঁ। বস্তুৰ সমগ্ৰতা আৰু উদ্দেশ্যৰ ঐক্য প্ৰতিপাদন কৰিবৰ কাৰণে এই বিলাকৰ বিধান দিয়া হৈছে। যাতে সমস্ত বৃত্তান্তটো চৰম পৰিণতিত নিমৰ্জিত হয় - তুঃ - গোপুচ্ছাগ্ৰং সমগ্ৰস্তু বন্ধনং তস্য কীৰ্তিতম্ ।। ইয়াত আমি দেখিবলৈ পাওঁহক যে সূত্ৰধাৰেই সকলো কৰ্মৰ কেন্দ্ৰ স্বৰূপ হৈ পৰিছে। অৰ্থাৎ তেওঁৰ ভাষ্য সদৃশ বচনবিলাকত চাৰিওফালে যেন নাটকীয় কৰ্মবিলাক বৃত্তাকাৰে ঘূৰিব লাগিছে আৰু তেওঁৰ প্ৰসক্ত (Continuous) উপস্থিতিয়ে প্ৰত্যেকখন নাটককে কৰ্মপ্ৰধান কৰি তুলিছে । নাটকৰ নায়ক হিচাপে উপস্থাপিত পৰমেশ্বৰ কৃষ্ণক কৰ্ম সংশ্লিষ্ট বুলি অংকন কৰা হৈছে আৰু অৱতাৰ পুৰুষ হিচাপে এই কৰ্ম নিষ্পাদন কৰিবৰ কাৰণে তেওঁ ভূমিপৃষ্ঠত অৱতীৰ্ণ হৈছে ।

কৰ্মৰ স্বৰূপ ঃ

এই নাটবিলাকত সকলোবিলাক কৰ্মহি ভগৱানৰ আধ্যাত্মিক ক্ষেত্ৰৰ উচ্চ স্তৰত প্ৰবহমান হ'ব লাগিছে। এই কথাটো স্পষ্টভাৱে বুজাবৰ কাৰণে কেলিগোপাল নাটকৰ পৰা এটা সমীচীন উক্তি তলত অধ্যাহাৰ কৰা হৈছে । এই উক্তি শ্ৰীকৃষ্ণক গোপীসবৰ লগত নিৰ্দামি কেলিক্ৰীড়া সম্বন্ধীয় - যি কেলিক্ৰীড়া অতি ভয়ংকৰ ৰূপৰ শংখচূড় নামৰ এজন যক্ষৰ অকস্মাৎ আৱিৰ্ভাৱে ব্যাঘাত কৰি পেলালে - সূত্ৰ - *এৱম্বিধ নানা খেলা শ্ৰীগোপাল কয়ল। গোপীসব মনোৰথ পুৰি আনন্দ মগন মন হয়াছে। সে সময়ে কুবেৰক অনুচৰ এক যক্ষ তনিকৰ নাম শঙ্খচূড় সে পাপী কামাতুৰ হুয়া গোপীৰ হৰি নিবাক প্ৰতি প্ৰৱেশ কয়ল ......*

শ্লোক

অথ প্ৰৱেশমকৰোৎ যক্ষ্মে ৰক্ষ ইবাপৰঃ ।
শংখচূড় ইতি খ্যাতো নাম্না গোপী ভয়ঙ্কৰ ঃ।। ১০

o o o o o

সূত্ৰ - সে শংখচূড় গোপীসবক ভয় জনিকহু বীভৎস ৰস ভাৱনা কয় তথি থিক । ভয়ংকৰ ৰূপ যক্ষক পেখিয়ে ভকতৰ ভয়হাৰী হৰি গোপীসবক আলিংগি আশ্বাস কয়ল। বিক্ৰম দৰশিয়ে যক্ষক খেদাৱল। ততঃ পুনৰ্বাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ গোপীসব সহিত অনঙ্গ কেলি কয় লাগল। ইয়াত দেখা যায় যে যক্ষটোৰ ব্যৱহাৰ ব্যভিচাৰপূৰ্ণ আৰু বিনয় অনুশীলনৰ ধাৰাত অনিয়ন্ত্ৰিত মানসজাত মূৰ্খ প্ৰবৃত্তি সহজাত। এইটো চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ আকস্মিক বা অপৰিকল্পিত নহয় । ই প্ৰতীক ধৰ্মী আৰু ই সদ্যৱহাৰৰ

বিৰোধী প্ৰতীক হিচাপে অন্তৰ্ভুক্ত হৈ মানবীয়তা উন্মেষণৰ কাৰণে সদ্ব্যহাৰৰ উপযোগিতা আক্ষেপ কৰিছে।[১৫] অৰ্থাৎ ব্যক্তিত্ব বিকাশৰ কাৰণে আত্ম সংযমেই একমাত্ৰ উপাদান, সাংসাৰিক কলহত চিলা থাপ মাৰি পাথেয় সংগ্ৰহৰ প্ৰৱণতা এক বাধা স্বৰূপ। এইটোৰ কাৰণে সাত্বিক অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ কাৰণে অতি কষ্টসাধ্য মানসিক সঞ্চালনৰ প্ৰয়োজন আৰু অকল ইয়েই আন্তৰিক ব্যক্তিত্ব বিকাশনত সহায় কৰে। ভগৱান কৃষ্ণ এনে এজন মহান ব্যক্তি যাৰ সাত্বিক চৈতন্য বৰ্ণনাতীত কিন্তু উপলব্ধিগম্য। সেইকাৰণে নায়কৰ সকলো কৰ্ম সুষমঞ্জস মাৰ্গত ধাবমান হয়, অধীৰতা বা ৰোষৰ বশবৰ্তিতাৰ ইয়াত কোনো সমাবেশ নঘটে। অকল এয়ে নহয়, নিজ ইচ্ছা বৃত্তি অনুযায়ী সম্পূৰ্ণতাৰ পৃষ্ঠভূমিত তেওঁ নাটকৰ সকলো কৰ্ম পৰিচালিত কৰে। গতিকে, ইয়াত আমি দুই শ্ৰেণীৰ কৰ্মব্যৱহাৰৰ সন্মুখীন হওহক - পাৰ্থিব ব্যৱহাৰ সম্পৃক্ত সূত্ৰধাৰ প্ৰণোদিত এক শ্ৰেণীৰ কৰ্ম আৰু অন্যটো দিব্য বা আধ্যাত্মিক ধাৰা প্ৰবৃত্ত। এই দ্বিতীয় ধাৰটোৰো সূত্ৰধাৰেই বিবৃত কৰে। এনেকৈয়ে সূত্ৰধাৰৰ মন্তব্যত আধ্যাত্মিক আৰু পাৰ্থিব এই দুই ধাৰাৰ সংসৃষ্টি সুখাত্মক পৰিণতিৰ ফালে আগবাঢ়ি যায়।

ওপৰত আমি গ্ৰহণ কৰি অহা পৰিস্থিতি যেন অলপ আউল লগা হৈছে আৰু যেন বোধগম্য নহয় এনে লাগে। আমি আগতে পঞ্চসন্ধি, পঞ্চাৱস্থা আৰু পঞ্চ অৰ্থপ্ৰকৃতিৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি ৰুক্মিণীহৰণ নাটকৰ ঘটনা প্ৰবাহৰ অগ্ৰগতিৰ স্বৰূপৰ আভাস দিবলৈ চেষ্টা কৰি আহিছোঁ। তেনেকুৱা সদৃশ অৱস্থা অন্য কেইখন নাটকতো লক্ষ্য কৰিব পাৰি। কিন্তু তত্ত্ব কথা এয়ে যে এই নাটককেইখনত নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ আৰু অন্যান্য আলংকাৰিকসকলে বৰ্ণনা দিয়া উক্ত নাট্য ধৰ্মবিলাক নিৰূপন কৰিবৰ কাৰণে যদি প্ৰযত্ন কৰা যায়, উপপত্তিমূলক বিচাৰৰ সলনি তেতিয়া এটা যোৰাতাপলি মৰা কামত প্ৰবৃত্ত হোৱা যেন হ'ব, লগে লগে ই যেন আলোচনাত এটা পৰাবৃত্তিহে নিক্ষেপ কৰিব এনে লাগে। ইয়াৰ কাৰণ অন্বেষণ কৰিবৰ কাৰণে বহুত দূৰ যাব নালাগিব। আনকি এই লক্ষণবিলাক স্পষ্টভাৱে ব্যক্ত কৰা সংস্কৃত নাটকবিলাকতো কাৰ্যবিলাক যে এই পৰিভাষাসমূহ অনুসৰণ কৰি বাস্তৱ ধৰ্মাৱলম্বী হৈ ধাৱিত হৈছে এনে নহয়, আদৰ্শবাদী ভাৱব্যঞ্জক আৰু অনুভূতিপ্ৰৱণতাই এই বৰ্ণনাবিলাকৰ পাথেয়। যদি নাটক কাৰ্যপ্ৰধানেই হয়, তেতিয়া হ'লে এই নাটবিলাক আধুনিক বিচাৰ - বিবেচনাত যথাৰ্থ নাট নহয়, কিন্তু নাটকীয় অভিনয়ৰ লগত সাদৃশ্য থকা এবিধ ৰচনা বুলিহে ক'ব পাৰি। এনে এটা আধুনিক দৃষ্টিভংগীৰে চালে শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটত তেনে একো নাটকীয়ত্ব বিচাৰি পোৱা নাযায়, কাৰণ এই নাট বিলাকত নায়কজন বিভিন্ন বিৰুদ্ধ কৰ্মৰ দ্বন্দ্ব বা বৰ্গৰ (উপযুক্ত অসমীয়া কৰ্মৰ জাউৰি) সন্মুখীন হোৱা দেখা নাযায়, যাৰ মাজৰপৰা উচিত কৰ্ম বা পন্থা বাচি লোৱাটো এটা সমস্যা হৈ দণ্ডায়মান হয়। বহুত আধুনিক নাটকত এনে এটা সমস্যাৰ সন্মুখীন হোৱাটো যেন নায়কৰ প্ৰত্যাহবান

জনোৱা ডাঙৰ পৰীক্ষা আৰু আন্তৰিক ব্যক্তিত্ব উন্মেষণৰ কাৰণে অতি উৎকৃষ্ট বিকল্প পন্থাৰ উদ্ভাৱন ইয়াৰ শিৰোমণি, ই এটা সহজ কৰ্ম নহয়, কাৰণ তেওঁক অসংখ্য বিকল্প ৰাস্তাই আগভেটি ধৰে, সকলোবোৰেই যেনিবা ক্ষুৰৰ সাকোঁ, ইয়াৰ এঠাইত ভৰি দিলেই মাৰাত্মক ৰক্তস্বৰণ ব্ৰণৰ সৃষ্টি কৰিব যি ধ্বংস আৰু মৃত্যুক আমন্ত্ৰণ জনাব। নায়ক যেতিয়া এই সংঘাতৰপৰা জয়ী হৈ ওলাই আহিব নোৱাৰিব আৰু যেতিয়া তেওঁ বিৰুদ্ধ অপকৰ্মবিলাক হতাবলৈ অপাৰগ হ'ব, ফলাফল হ'ব মাৰাত্মক, মৃত্যু বা হত্যাৰ পথত তেওঁ খোজ ল'ব লাগিব আৰু লগে লগে বিদ্ৰোহ, হত্যা, মৃত্যু, আত্মহত্যা আদিয়ে তেওঁৰ পিচ ল'ব। এনে এটা সময় কাৰণ হৈ পৰে সামাজিক সকলৰ কাৰণে এক মানসিক আয়াস আৰু চিন্তাৰ কাৰণ হৈ পৰে, নায়কৰ বাচনিৰ স্বৰূপলৈ বাট চাই থাকোঁতে তেওঁলোকৰ গাৰ নোম শিঞৰি উঠে, কাৰণ বেয়া নাইবা ভুল বাচনিৰ লগে লগেই কৰুণ নাটকৰ অভিনিবেশ হ'বলৈ আৰম্ভ কৰে আৰু দৰ্শকে শোকাত্মক ঘটনা সংঘটিত নাট্য প্ৰবাহ মঞ্চত অভিনীত হোৱাৰ মানস চক্ষুত প্ৰত্যক্ষ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। যেতিয়া নায়কে শুদ্ধ বাচনি কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈ এনে তীব্ৰ সংঘাটৰ পথত স্বমহীয়ান হৈ ওলাই আহে, তেওঁকেই প্ৰকৃত নায়ক বুলি অভিষিক্ত কৰে আৰু নাটকখন সৌভাগ্য, আনন্দ আৰু ক্ষেমত পৰ্য্যবসান হৈ আশাবাদক সঞ্চালন কৰে। এই কথাটো কিন্তু সিমান সহজ নহয়, কাৰণ মনটোক অনুশাসনত প্ৰবৃত্ত কৰিবৰ কাৰণে ই মানসিক শক্তিবিলাকৰ অহৰহ শিক্ষা আৰু পৰিচালনা অপেক্ষা কৰে যাতে নৈসৰ্গিক ব্যক্তিত্ব সম্পূৰ্ণ বিকশিত হৈ প্ৰকৃত পথৰ অন্বেষণত প্ৰবৃত্ত হ'ব পাৰে আৰু অতি উৎকৃষ্ট প্ৰলোভনৰ হেঁচাতো অটল হৈ থাকি সহজতে পোৱা বস্তুৰ প্ৰতি আকৃষ্ট নহয়। এনে অভ্যাসৰ মাৰ্গত ৰজঃ আৰু তমোগুণক সম্পূৰ্ণৰূপে অপাকৃত কৰি সাত্ত্বিক গুণবিলাক অনুশীলন কৰাৰ সুবিধা গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। প্ৰকৃত সময়ত শুদ্ধ সিদ্ধান্তৰ নিৰ্বাচন কৰিবলৈ কোনো মানসিক বিক্ৰুৱ থাকিব নালাগিব আৰু কোনো অন্তৰায় প্ৰতিৰূদ্ধ নোহোৱাকৈ এনে সিদ্ধান্ত স্বত ঃস্ফুৰিত হ'ব লাগিব সকলো ব্যাহিক বাধা-বিঘিনিৰ পৰা মনটো মুক্ত হ'ব লাগিব আৰু ইচ্ছাবৃত্তিক এনেকৈয়ে ধাৱিত কৰিব লাগিব। পাশ্চাত্য-দাৰ্শনিকসকলে ইয়াকে নিৰ্মুক্ত ইচ্ছাশক্তি বা স্বচ্ছন্দ্যবৃত্তি (Free will) বুলি আখ্যা দিছে । যদিয়ো সাত্ত্বিক গুণক পৰিচালনা স্বৰূপ ব্যাপাৰ তেওঁলোকৰ কাৰণে অপ্ৰস্তুত আলোচনাত প্ৰাসঙ্গিকত্ব নথকা বস্তু ।

প্ৰাচ্যৰ নাটকসমূহত কিন্তু এনে এটা অৱস্থানৰ প্ৰাকৰিনিকিত্ব নিৰূপণ কৰা হোৱা নাই । এই সকলোবোৰ নাটকেই ভাৱৰ প্ৰাসংগিকতা স্বীকাৰ কৰিহে প্ৰসাৰ লাভ কৰিছে আৰু ভাৱ বা ভাৱনা মানবীয় অনুভূতিৰ পৰাই প্ৰবৰ্তিত হৈছে যিটোনেকি সহৃদয়ৰ হৃদয় অধিষ্ঠিত ৰসৰ নিষ্পত্তি বুলি ৰসশাস্ত্ৰৰ প্ৰণেতাসকলে কৈছে। কাৰ্য ইয়াত নিশ্চিতভাৱে আছে, কিন্তু উচ্চ পৰ্য্যায় চৈতন্যৰ মাধ্যমেৰে ইয়াৰ পৰম উপলব্ধি

হয়। গতিকে ইয়াক সংঘাটতৰ কাৰণে কোনো অৱসৰেই নাথাকে। অন্তৰায়বিলাক অপসাৰিত হয়, নাইবা মষিমূৰ কৰা যায়, কিন্তু নাটকত সংকট সৃষ্টি কৰিব পৰা দুই বিপৰীত শীৰ্ষ কোটিৰ বিৰোধ হিচাপে সিহঁতক নাটকত উপস্থাপন কৰা কেতিয়াও নহয়। সেই কাৰণে মানসিক সংঘাতক অৱসৰ নিচেই কম।[১৬]

অংকীয়া নাটৰ স্বৰূপ ঃ

এই সম্পৰ্কত বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱেই প্ৰথমতে অংকীয়া নাট প্ৰচলন আৰু প্ৰয়োগ আৰম্ভ কৰে। এই অংকীয়া নাটবোৰত এটা মাত্ৰ অংকহে থাকে । সেই কাৰণেই খুব সম্ভৱ ইয়াক অংকীয়া নাট বোলা হয়। সাধাৰণতে আমাৰ এনে এটা ধাৰণা আছে যে সংস্কৃত সাহিত্যত অংকীয়া নাটৰ প্ৰচলন নাছিল। এনেকৈ ক'লে সত্যৰ অপলাপ কৰাহে হয়। প্ৰত্যুত আমি ভৰতৰ নাট্য শাস্ত্ৰত একাংকিকাবিলাকৰ উল্লেখ পাওঁহক যিবিলাকক তেওঁ উৎসৃষ্টিকাংক বুলি আখ্যা দিছে আৰু ইয়াৰ সূত্ৰ এনেকৈ প্ৰদান কৰিছে- ইয়াৰ পিছত মই উৎসৃষ্টিকাংকবোৰৰ লক্ষণ প্ৰতিপাদন কৰিম্ৰ ইয়াৰ বিষয়বস্তু প্ৰখ্যাত, কেতিয়াবা সিমান প্ৰখ্যাতো নহয়। স্বৰ্গবাসীৰ বাহিৰে অন্য ব্যক্তিত্ব অংশ ইয়াত থাকিব। যুদ্ধত তীব্ৰ মুষ্টি প্ৰহাৰ, চকুলো নিগৰি থকা তিৰোতাৰ আৰ্তনাদ, আৰ্তজনিত বাক্য, উদ্বাউল অৱস্থাত নায়কৰ অভ্যুদয়সূচক বিভিন্ন প্ৰচেষ্টা, দিব্যপ্ৰভৱ বীৰসকলৰ বৃত্তান্ত, সামৰিক বীৰত্ব, নিৰোধ, হত্যা, আৰু কাৰুণ্য প্ৰাচুৰ্য - এইবোৰেৰে উদ্ভাষিত হ'ব। এই উৎসৃষ্টিকাংকবোৰ এনে ঘটনা যিবোৰৰ উৎপত্তি ভাৰতবৰ্ষত।

পৃথিৱীৰ সকলো বৰ্ষক বাদ দি ভাৰতবৰ্ষক প্ৰাধান্য দিয়া কিয় হৈছে ? কাৰণ ইয়াৰ সকলোবিলাক স্থায়ী সুমিষ্ট গন্ধৰ আনন্দদায়ক আৰু সোণোৱালীয়ো। উদ্যানবিলাকত ঘূৰি ফুৰি, শৃংগাৰ কেলি কৰা আৰু নাৰীৰ সৈতে বিলাস বিহাৰৰ আমোদ - প্ৰমোদত লিপ্ত হোৱা— ইয়াত চিৰন্তন দুঃখ বা আনন্দও নাই। শৃংগাৰ সম্ভোগ নাইবা অন্য কোনো উদ্যম পুৰাণত বৰ্ণনা কৰা পাহাৰবিলাকক আশ্ৰয় কৰি আৰম্ভ কৰিব।[১৭] ইয়াত ভৰতৰ একাংকৰ এই সূত্ৰ এটা সাথৰ যেন হৈছে আৰু ইয়াৰ তাৎপৰ্য গ্ৰহণ কৰাটো কঠিন হৈ পৰিছে। ওপৰৰ সূত্ৰৰপৰা এইটোকে বুজিব পাৰি যে সকলোধৰণৰ কাৰ্যই এই অংকৰ পৰ্যায়ত আহিব পাৰে আৰু নাট্যকাৰ নাট্যকাৰৰ মাজত আকৰ্ষণৰ তাৰতম্য হ'ব পাৰে, কাৰণ দৰ্শকবৃন্দৰ কৌতূহল জন্মোৱাই তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য যদিয়ো এনে কৰোঁতে ভাৰতীয় পৰম্পৰা চেৰাই তেওঁলোক যাব নোখোজে। ইয়াতে কলাৰ সম্ভাব্যতা আহি পৰে, কাৰণ ভৰতৰ নাটক সম্বন্ধীয় সাধাৰণ প্ৰতিপাদ্যবোৰ ঊৰ্ধত তেওঁলোক যাব নোৱাৰে। সৰ্বথা বিভিন্ন কৰ্মৰ প্ৰতিৰূপবোৰ এটা ঐক্যৰ গাঁথনিত বান্ধিব লাগিব আৰু এনে ঐক্য প্ৰতিপাদনত নৃত্য আৰু গানৰ অৱদান নুই কৰিব নোৱাৰি।

ইয়াৰ বিপৰীতে বিশ্বনাথে সাহিত্য দৰ্পণত দিয়া সূত্ৰই অন্য এটা পৃথক

ছবিৰ নিদৰ্শন দাঙি ধৰে-“উৎসৃষ্টাংকেবিলাক একাংকে নাট ইয়াৰ নায়কবিলাক সাধাৰণ মানুহ আৰু স্থায়ী ৰস কৰুণ আৰু ইয়াত কিছুমান তিৰোতাই কন্দাকটা কৰিব, বৃত্তান্তটো প্ৰখ্যাত হ'ব আৰু কৌশল প্ৰয়োগ কৰি ইয়াক বিস্তৃত কৰিব। ভাণৰ দৰে ইয়াত সন্ধি আৰু বৃত্তিবিলাক থাকিব জয় আৰু পৰাজয় সমন্বিত বাক্‌যুদ্ধ প্ৰয়োগ কৰিব। দুঃখজনক উক্তি প্ৰচুৰ থাকিব।[১৮]

ওপৰৰ কথাখিনিৰপৰা দেখা যায় শ্ৰীশংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাট ৰ বিশ্বনাথে দিয়া সূত্ৰৰ লগত কোনো মিল নাই। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত প্ৰদত্ত লক্ষণবিলাকৰ লগত ইয়াৰ হয়তো কিছু দূৰ সম্পৰ্ক থাকিব পাৰে। এই কথা যেনেকুৱাই হওক নালাগে, এই সকলোবোৰেই আধুনিক একাংকিকাবোৰৰপৰা পৃথক। আধুনিক অংকীয়াবোৰ কাৰ্য বহুল কোনো এটা বিশেষ ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠে। তত্ৰাচ আমি ক'ব নোৱাৰোঁ যে এইবিলাকে আধুনিক নাটকৰ স্বৰূপ গ্ৰহণ কৰে, কাৰণ ইয়াত কাৰ্য আৰু প্ৰতিকাৰ্যৰ সন্নিবেশ বিৰল বা ইয়াৰ সুবিধা নাথাকে যিয়েই সংঘাত আৰু প্ৰতি সংঘাতৰ জাল নিক্ষেপ কৰি দৰ্শকৰ ঔৎসুক্য বঢ়াই তুলিব। কিন্তু সেই বুলি যে ইয়াত আৰ্ন্তবিষয়বিলাকে (Subjective elements) প্ৰাধান্য লাভ কৰিব এনে নহয় আৰু বৰ্হিবস্তু সন্নিৱেশ কৰি (association of objectivity) বৃত্তটোত উদ্দেশ্যৰ ঐক্য আৰু নাটকীয় লক্ষ্য নিষ্পন্ন কৰা যায়। ভৰত মুনিয়ে এনে এটা স্থিতিৰ কল্পনা কৰা নাই আৰু বৃত্তৰ ঘটনাবিলাকৰ গাঁথনিত তেওঁ অপৰিমিত স্বাধীনতা অৰ্পণ কৰিছে আৰু ইয়াতে তেওঁৰ নাট্য বিষয়ক প্ৰতিপাদ্য অনুসৰি গান আৰু নৃত্য প্ৰয়োগৰ যোগে বিষয়বস্তুৰ প্ৰসাৰণ সংঘটিত কৰিছে। নাট্যকাৰ মহাকবি ভাস প্ৰণীত একাংকিকাৰ সংখ্যা তেৰখন। এইবিলাকৰ প্ৰত্যেকতে বিষয়বস্তুৰ ঘণীভূতত্ব আৰু কাৰ্যক্ষিপ্ৰত্ব বিধান কৰা হৈছে। তত্ৰাচ এই নাটকবিলাকত শ্লোকৰ পাচুৰ্য দেখা যায় যিবিলাকৰ হয়তো নৃত্যানুসৃত স্বৰসহিত আবৃত্তি হৈছিল। এই বিলাকক বাস্তৱবাদৰ প্ৰাধ্যান্যৰ পৰিবৰ্তে আন্তৰিক বা মানসিক প্ৰৱণ উচ্চ গুণসম্পন্ন কবিতা বুলিহে ধৰিব পাৰি। বালচৰিত নাটকৰ তৃতীয় অংকত বৃত্তাকাৰে নৃত্য কৰাৰ উল্লেখ পোৱা যায়। লগতে গীতবাদ্যৰ প্ৰয়োগো হয় (আতোদ)।[১৯] উৰুভংগৰ নৱম শ্লোকত তলত দিয়া উক্তিটো সন্নিৱিষ্ট আছে

চাৰীং গতিং প্ৰচৰতি প্ৰহৰত্যভিক্ষ্ম্।
সংশিক্ষিতো নৰপতিৰ্বলৱাংস্তু ভীমঃ।।

মহাৰাজ দুৰ্যোধন চাৰি নৃত্যৰ ভংগিমাত কমনীয় আৰু পুনঃ পুনঃ প্ৰহাৰ নিষ্ণাত। তেওঁ শিক্ষিত (অৰ্থাৎ চাৰি নৃত্যত শিক্ষাপ্ৰাপ্ত) কিন্তু ভীম অতি বলবান।

শৰীৰ অৱয়ৱ সংক্ষেপণে (মুদ্ৰা ক্ষেপণেৰে নহয়) চাৰি নৃত্য প্ৰয়োগ কৰে আৰু ই অতি কঠোৰ শিক্ষা অপেক্ষিত। এই উল্লেখবিলাকেই প্ৰমাণ কৰে যে গীত আৰু নৃত্যই এই অংকীয়া নাটবোৰৰ এক অবিচ্ছেদ্য অংগ আছিল আৰু এনে এটা

মত ভৰতৰ সিদ্ধান্তৰ অনুকূল যেন লাগে, কাৰণ দেৱাসুৰৰ যুদ্ধৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰি সমৱকাৰত প্ৰথম অভিনয় প্ৰবিৰ্তিত হৈছিল বুলি তেখেতে কৈছে। কাজেই ভৰতৰ দিনৰপৰাই নাচ-গান প্ৰবৰ্তন কৰা কৌশল অৱলম্বন কৰি অভিনয় আৰম্ভ কৰা হৈছিল বুলি ধাৰণা কৰিব পাৰি।

সংঘাত শূন্যতা আৰু স্বাচ্ছন্দ্য বৃত্তি ঃ

তেনেকুৱা এটা প্ৰবৃত্তি শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটতো পৰিদৃষ্ট হয়। এই আটাইকেইখন নাটকেই কৰ্ম প্ৰগাঢ় আৰু আমি সূত্ৰধাৰৰ ঘোষণাৰ লগে লগেই দ্ৰুতগতিত এই কৰ্মবিলাক অনুধাৱিত হোৱা দেখা পাওঁহক। এই সকলোবোৰ ঘোষণাই পূৰ্ব ঘোষণাৰ অনুবৃত্তি হিচাপে কাজ কৰি কৰ্মবিলাক ত্বৰান্বিত কৰে আৰু এনেকৈ উদ্‌ঘোষিত কৰ্মবিলাক প্ৰাকৃতিক গতিত (কৃত্ৰিম পন্থাত নহয়) আগবাঢ়ি যাবৰ উপক্ৰম কৰে আৰু সতকাই আকস্মিক নিপতন বা সংক্ষোভ প্ৰাপ্ত নহয় যে ই নাটকীয় বিষয়বস্তুৰ সামগ্ৰিকতা বিনষ্ট কৰিব। নাটবিলাকৰ পৰা স্পষ্ট হয় যে সূত্ৰধাৰৰ সাংসাৰিক বা ক্ষণিক ঘটনাবোৰৰ ওপৰত মুষ্টি সম্পূৰ্ণ দৃঢ় থাকে আৰু সহজ বৰ্ণনাৰ যোগে ই নাটকীয় বস্তুত অনুপ্ৰৱেশ কৰে। নাটকীয় বস্তুৰ অগ্ৰগতিৰ ছাবিটো যেন এইকাৰণতে সূত্ৰধাৰৰ হাতত আছে আৰু পাত্ৰবিলাকে তেওঁৰ পৰামৰ্শ অনুসৰি নিজ নিজ ভূমিকা সম্পাদন কৰে, - এনে লাগে। যদিয়ো আমি আগতে সদৃশ উদাহৰণ দি দেখুৱাই আহিছোঁ আমি তলত চৰিত্ৰবিলাকৰ প্ৰৱেশ কৰোৱা বিশিষ্ট দৃশ্য এটাৰ নিবন্ধন কৰিলোঁ -

সূত্ৰ - ঐচন লীলাকেলি কৌতুক নৃত্য কৰিতে গোপাল সহিতে শিশুসৱ কালি হ্ৰদক সমীপ পাৱল। সে বিষময় পানী নাজানি পৰম পিয়াসে পীড়িত হুয়া সুবহু হ্ৰদৰ জল উদৰ ভৰি পান কৰল । তত্তকালে দোৰ্ঘোৰ বিষজালা পানীয়ে চেতন হৰল। শৰীৰ কম্পি কম্পি প্ৰাণ চাৰি বৎস বৎসপাল সব কালিন্দী তীৰে পৰল ।

শ্লোক

বৎসকান্ পালকান্ কৃষ্ণো বিলোক্য মৃতকান্ তদা।
চকাৰ প্ৰচুৰং খেদমদ্ভুতং ভক্তবৎসল ঃ।। ৫ ।।

সূত্ৰ - তদন্তৰে বৎস বৎসপাল সৱক বিষজল পানে মৃতক পেখি শ্ৰীকৃষ্ণ হা হা কি ভেলি বুলি ধৰিকহু উলট-পালট কৰি দেখল; নিৰন্তৰে প্ৰাণ মৰল । হা হা মোৰ ভকতক ঐচন অৱস্থা বুলি সে ভকতবৎসল শ্ৰীগোপাল বহুত খেগ কয়কহুঁ অমৃতদৃষ্টি নিৰেক্ষি তত্তকালে জীৱাৱল ।

ইয়াত পিচৰ অভিনয়ৰ কাৰণে নাট্য মঞ্চত পাত্ৰসকলৰ প্ৰৱেশ উপস্থাপন অতি সহজভাৱে বৰ্ণিত হৈছে। কিন্তু আমি পাহৰি গ'লে নহ'ব যে ই মাত্ৰ এটা বৰ্ণনাহে, কৰ্ম নিষ্পাদন নহয়। আৰু সম্ভৱত ঃ গোপ - গোপীসকলক দৰ্শকৰ মাত্ৰ দৃষ্টিৰ কাৰণেহে মৃত বুলি দেখুৱা হৈছে । তেনেকৈয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ দ্বাৰা তেওঁবিলাকৰ

জীৱন পুনৰুত্থানৰ ঘটনাটোৱো। অন্য এটা তেনে ঘটনাৰ প্ৰক্ৰম তলত দেখুৱা হৈছে

সূত্ৰ - পৰম ঈশ্বৰ শ্ৰীগোপাল মনুষ্য চেষ্টা দৰশি বিবলাগি মৃতক স্বভাৱেসৰ্গক বন্ধনে পৰি ৰহল । তাহে পেখি শিশুসৱ প্ৰাণ অন্তৰীক্ষ ভেল। হা হা স্বামী। কি ভেলি, হামাক প্ৰাণ জীয়াই তোহো আপুনে মৰল। তোহো বিনে হামো কেমন জীৱন ৰাখবো বুলি কৃষ্ণক মুখ নিৰেখি বহুত বিলাপ কয় হ্ৰদক তীৰে ৰহল।

শ্লোক

ততো নানাদ্ভুতং দৃষ্টা ব্ৰজে নন্দদয়ন্তদা ।

কৃষ্ণো মৃত ইতি মত্বা তং হ্ৰদং যযুৰাকুল ঃ ।।৯।।

সূত্ৰ - তদন্তৰ গোকুলত নানা বিংগল মিলল। ঘন ঘন ভূমিকম্প যাই, নিৰ্ঘাত পৰে, ঘৰে ঘৰে ফেৰুৱা আৰাৱ কৰে, অনাবাৱে বৃক্ষসব উভৰি পৰে, স্ত্ৰীৰ দক্ষিণ, পুৰুষৰ বাম ফন্দে। তাহে দেখি সবলোক মহাভীতি ভেল। যশোদাক হৃদয় কম্পে। হা হা প্ৰাণ পুত্ৰ গোপালক মৰণ মিলল বোলি হৃদয় মুষ্টি হানি কহ শ্ৰীকৃষ্ণক দেখিতে গোপ-গোপী সহিতে নন্দ যশোদাক বৃন্দাবনে প্ৰবেশি যৈচে চলল তাহে, দেখহ শুনহ। নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।

ইয়াত লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে বহুত ক্ষেত্ৰত বাস্তৱ প্ৰৱেশ নঘটোৱাকৈ সূত্ৰধাৰে গান আৰু নৃত্য সহকাৰে মঞ্চত কিছুমান পাত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘোষণা কৰে।

সূত্ৰ - ঐচন লীলা কেলি কৌতুকে নৃত্য কৰিতে গোপাল সহিতে শিশুসব কালি হ্ৰদক সমীপ পাৱল ইত্যাদি-(৪ নং শ্লোকৰ পিছত কেলিগোপাল) বাস্তৱিকতে ইয়াত শ্ৰীকৃষ্ণ বা গোপীসবৰ কাৰো প্ৰবেশ মঞ্চত ঘটোৱা নাই। ই প্ৰত্যক্ষ নকৰা অভিনয়ৰ মাত্ৰ কথা অৱতাৰণা নাইবা পৰৱৰ্তী দৃশ্যৰ উল্লেখ। ৰামবিজয় নাটকৰপৰা এটা উদাহৰণ দাঙি ধৰি আমাৰ ওপৰোক্ত কথাৰ সত্যতা প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰি -

সূত্ৰ- ভো সভাসদ জন। গোপীজন সহিতে শ্ৰীগোপাল এ আৱত, এ আৱত থিক। সংগী নিষ্ক্ৰান্তঃ।...... শ্ৰীগোপাল প্ৰৱেশ দিয়েকহু অধৰে পঞ্চম পূৰি বেণু বজাইতে লাগল। তাহে শুনিয়ে গোপীসব বিমোহিত হুয়া শ্ৰীগোপাল সমীপ পাৱল তাহে দেখহ শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।

ইয়াতো সূত্ৰধাৰে প্ৰকৃততে শ্ৰীকৃষ্ণৰ উপস্থিতি ঘোষণা কৰিছে। বহুত সময়ত শাৰীৰিক প্ৰৱেশ নেহোৱাকৈয়ে সূত্ৰধাৰে বহুত পাত্ৰৰ সন্নিবেশ ঘোষণা কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰামচন্দ্ৰৰ ভূমিকা এই নাটকবিলাকত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ, কিন্তু বহুত সময়ত এই পাত্ৰ দুটাৰ উপস্থিতি মৌখিক শব্দমাত্ৰেৰে কৰা যায়, বাস্তৱিক আৰ্বিভাৱেৰে নহয়। ইয়েই সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাৰ গুৰুত্ব দাঙি ধৰে যে তেওঁ সকলোবোৰ নাটকীয় ঘটনাৰ ব্যাখ্যা সম্বলিত ঘোষণা প্ৰদান কৰি প্ৰধান নাটকীয় চৰিত্ৰ হিচাপে নিৰ্বাহ

কৰে। এই কথাটোৰ সত্যতা প্ৰমাণ কৰে অন্য চৰিত্ৰ, কৃষ্ণ আৰু ৰামচন্দ্ৰৰ মঞ্চত উপস্থিতি সূত্ৰধাৰৰ উপস্থিতিৰ লগত আনুপাতিক হাৰ নিৰ্ণয়ে যিটো হয় সূত্ৰধাৰৰ ৩৬, অন্য চৰিত্ৰৰ ২০, কৃষ্ণৰামচন্দ্ৰ ৯ দেখা যায় যে সূত্ৰধাৰৰ কৰ্মবিশ্লেষণ স্বাভাৱিক গতিত প্ৰচলিত হয়। সমুদায় আধ্যাত্মিক কৰ্ম নায়কৰ আধিপত্যত ব্যাখ্যাত হোৱাৰ কাৰণে সাংসাৰিক যাৱতীয় কৰ্ম স্বাভাৱিকভাৱে অৱস্থানৰপৰা অৱস্থানান্তৰলৈ গতি কৰে। এনেকৈ দৃষ্টি দিলে দেখা যায় যে নিজৰ ভূমিকা মাত্ৰ নিষ্পাদন কৰা সূত্ৰধাৰ এজন সামান্য মানুহ নহয়, কিন্তু এজন অসাধাৰণ ব্যক্তি যি ঘটনাপ্ৰবাহ দৃঢ় নিয়ন্ত্ৰণেৰে পৰিচালিত কৰে। তেওঁ সংশয়ৰ ঊৰ্ধত থাকি যেন যতে চকু দিয়ে তাতেই তেওঁৰ কৰ্তব্য নিৰ্হিত হয়। তেওঁ যেন এজন শুদ্ধ চৈতন্যৰ ব্যক্তি। শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰামচন্দ্ৰ আটাইকেউখন নাটকৰ নায়ক হিচাপে সৰ্বজ্ঞ হিচাপে পৰিচিত আৰু সমস্ততে অনুপ্ৰবিষ্ট এটা ইচ্ছাশক্তিৰ কাৰণে তেওঁলোক বিখ্যাত। সেইকাৰণে তেওঁলোকে সকলো ঘটনাকে কঠোৰ হাতৰ মুঠিত ৰাখিব পাৰে। সূত্ৰধাৰৰ বহুত বচনতে এই কথাৰ প্ৰকাশ পাইছে-

সূত্ৰ - ভো ভো সভাসদ । যে সকল সুৰাসুৰ বন্দিত পাদপদ্ম,সকল সংসাৰ যাকেৰ সৃজনা, যাকেৰি নামে মহাপাপীসব সংসাৰ নিস্তৰে সোহি পৰমেশ্বৰ শ্ৰীশ্ৰীগোপাল সকল গোপীজন সহিত ওহি সভামধ্যে পৰম কৌতুকে নৃত্য কৰব। সাৱধানে দেখহ শুনহ - কেলিগোপাল ।

ইয়াত দেখা গৈছে যে শ্ৰীকৃষ্ণ এক অনুপম দিব্য প্ৰকাশ বা অৱতাৰ পুৰুষ আৰু প্ৰত্যেক কৰ্মই তেওঁৰ অলৌকিক ইচ্ছাশক্তি নিৰ্গত। সেই কাৰণে ইয়াত নাটকীয় সংঘাতৰ অৱকাশ নাই আৰু কৰ্মৰাজি সংসাৰ গন্ধী নহয়। গতিকে ই উত্তপ্ত বাদানুবাদক সৃষ্টি নকৰে বা ব্যৰ্থকাৰী সংঘাতৰো জনক নহয়। প্ৰত্যেক কৰ্মই প্ৰাকৃতিক স্বতঃ সিদ্ধ হিচাপে আগৰ কৰ্মৰ পৰাই যেন নিঃসৃত হৈছে। সেই কাৰণে দেখা যায় যে এই নাটক কেইখনৰ প্ৰত্যেকখনতে গৌণ কিছুমান ঘটনা আছে যিবিলাকক ঐক্যৰ ডোলত গুঠি ৰাখি নাটকৰ ঐক্যত্ব প্ৰতিপন্ন আৰু সুখাত্মকতাত অৱসিত কৰা হৈছে। এক আধ্যাত্মিক গাম্ভীৰ্য আৰু কেলিগোপালৰ উপৰোক্ত সন্দৰ্ভত প্ৰকাশ পোৱাৰ নিচিনাকৈ গান আৰু নৃত্যৰ কলাসুলভ পৰিৱেশনৰ পশ্চাৎপটত এই সুখাত্মকতাৰ প্ৰতিচ্ছৱি ভাঁহি উঠিছে।

কেলিগোপালৰ পৰা নিম্নোক্ত উদ্ধৃতিয়ে প্ৰয়োগৰ এই দ্বৈত স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰে আৰু এই উক্তি বিপ্ৰলম্ভৰ শোকৰ মাজতে গীত আৰু নৃত্যৰ সমন্বয়ে ত্বৰান্বিত কৰা আধ্যাত্মিক অনুৰাগৰ উত্তাল বিজৃম্ভণ।

সূত্ৰ - ঐচন কৃষ্ণ গুণ গাই কান্দিতে গোপীক প্ৰেম ভকতি উপজল। শৰীৰ পুলকিত, নেত্ৰক নীৰ ঝুৰয়, মত্ত হুয়া কতিহো কৃষ্ণ চেষ্টা কয়ল । কতিহু কৃষ্ণক ক্ৰীড়া সুমৰি মনে মৰম চড়ল। হা হা কৃষ্ণ বুলিয়ে ঢলি ঢলি পৰল। কতিহু উনমত মনে বৃন্দাৱন পশিয়ে পুনঃ পুনঃ কৃষ্ণ কৃষ্ণ বোলি বিচাৰয়ে লাগল। যে শ্ৰীকৃষ্ণ জগতক বাহিৰে-

ভিতৰে থিক সে কৃষ্ণক বৃক্ষক সমীপে চাপি যৈবে কান্দি পুচয়ে লাগল তা শুনহ

ইয়াৰ পিচত নৃত্যানুৰাগী গানৰ আৰম্ভণি দেখা যায়। গোটেই অভিনয়খিনিয়ে পৰিস্থিতিৰ গাম্ভীর্য বঢ়াই তুলিছে আৰু তীব্ৰ বিচ্ছেদৰ মাজতো ভক্তিৰ দৃঢ়তা ওলাই পৰিছে। সেই পৰিস্থিতি যেনেকুৱাই হওক নালাগে, প্ৰসন্নতা আৰু পাৰমাৰ্থিক সুখৰ ভাৱেৰে এই অৱস্থানবোৰক যেনেকৈ গঢ় দিয়া হৈছে, তাত কৰ্ম বিভ্ৰমজনিত নাটকীয় সংঘাতৰ কোনো প্ৰাসংগিকতা আহিবৰ থল নেথাকে ।

লৌকিক অলৌকিকৰ যৌগপদ্য ঃ(Simultaneity)

এনেদৰেই আমি দেখিবলৈ পাওঁহক নিষ্পাদন কৰিবলগীয়া সাংসাৰিক আধ্যাত্মিক কৰ্মবোৰৰ সংগতি সূত্ৰধাৰৰ বচনবোৰতেই স্থাপিত হৈছে আৰু নায়কৰ শক্তি দেখুৱাবৰ কাৰণেই এইবিলাক গান আৰু নাচৰ মাধ্যমেৰে অভিনীত হৈছে। সময় সাপেক্ষ সূত্ৰধাৰৰ বচন আৰু নৃত্য-গীত এই দুয়োটায়ে নায়কৰ আধ্যাত্মিক শক্তিৰ গৌৰৱ প্ৰখ্যাপন কৰি নাটকৰ ভাৰখন যেন কঢ়িয়াই লৈ গৈছে। ইয়াত উত্থাপিত কৰ্মৰাজি দেখাত হয়তো বাস্তৱিক বা লৌকিক, কিন্তু এইবিলাকে ক্ৰমে ক্ৰমে উপস্থাপিত উদ্দেশ্য আগবঢ়াই লৈ গৈছে অৰ্থাৎ কৰ্মভিত্তিক ব্যৱহাৰৰ যোগে উদ্দিষ্ট উচ্চতালৈ সৃষ্টিক উন্নীত কৰি আধ্যাত্মিক প্ৰকৰ্ষ প্ৰাপ্তিৰ বিধান কৰিছে। এই কথাটো নাটকীয় বৰ্ণনাবোৰৰ পৰাই স্পষ্টকৈ বুজা যায়।

সূত্ৰ - পৰম ঈশ্বৰ শ্ৰীগোপাল মনুষ্য চেষ্টা দৰশি বিষ লাগি মৃতক স্বভাৱে সৰ্পক বন্ধনে পৰি ৰহল, তাহে পেখি ইত্যাদি

- কালিদমন।

সূত্ৰ - মনুষ্য চেষ্টা দৰশিয়ে শ্ৰীগোপাল দুই দণ্ড সৰ্পক বন্ধে পৰি ৰহল। তদন্তৰ গোপ-গোপী সবক পৰম বিষাদ দুখ দেখিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণ আস্ফোটকয় উৰুফাল দেলহ ইত্যাদি- (কালিদমন ১২ শ্লোকৰ পিচত)

পুনঃ

সূত্ৰ- ভো ভো সভাসদ ! সাধুজন! যো জগতক পৰম ঈশ্বৰ নাৰায়ণ ভূমিক ভাৰ হৰণ নিমিত্ত দশৰথ গৃহে অৱতৰল সোহি ভগৱন্ত শ্ৰীৰাম ৰূপে ওহি সভামধ্যে প্ৰৱেশ কযকহু সীতা বিবাহ বিহাৰ নৃত্য পৰম কৌতুকেকৰব; তাহে সাৱধানে দেখহু, শুনহ।

(- ৰামবিজয় নাটকৰ ১ নং ভটিমাৰ অব্যবহিত পৰত)

পুনঃ

সূত্ৰ- ভো ভো সভাসদ! যে সকল সুৰাসুৰ বন্দিত পাদ পদ্ম সকল সংসাৰ যাকেৰ সৃজনা, যাকেৰি নামে মহাপাপীসব সংসাৰ নিস্তৰে সোহি পৰমেশ্বৰ শ্ৰীশ্ৰীগোপালসকল গোপীজন সহিত ওহি সভামধ্যে পৰম কৌতুকে নৃত্য কৰব সাৱধানে দেখহু, শুনহ

(কেলিগোপালৰ ভটিমাৰ পিচত চাওক)।

আধ্যাত্মিক উৎকৰ্ষ সাধন কৰিবৰ কাৰণে ঐহিষ ঘটনাৱলীৰ অগ্ৰসৰতাৰ লগে লগে নৃত্য-গীতৰ সমাৱেশৰ যোগে কেনেকৈ সমান্তৰাল প্ৰগতি সাধন কৰিছে তাৰে উদাহৰণ এনে সন্দৰ্ভবোৰে দাঙি ধৰিছে। বিশিষ্ট নাটকেইখনৰ নায়ককেইজন প্ৰথিত আধ্যাত্মিক উচ্চতা সম্পন্ন যাৰ সংযোগত তেওঁ সাংসাৰিক আৱিৰ্ভাৱৰ নাটকৰ মঞ্চাভিনয় কৰিছে। ই দিব্য নায়কৰ মানৱ স্তৰত অভিনয় মাত্ৰ আৰু তেওঁ সংসাৰ নাটকৰ অভিনয় কৰিবৰ কাৰণেই অৱতাৰ পুৰুষ হিচাপে মৰ্তত পদাৰ্পণ কৰিছে:

নাটকত আধ্যাত্মিক উন্মেষণ

ভগৱানে নাটকবিলাকত নিজ কৰ্মৰ যোগে আত্মস্বৰূপ উদঘাটন কৰিছেনে নাই; অভিপ্ৰেত তাৎপৰ্য আৰু সমন্বয়ৰ যোগে কৰ্মৰাজিয়ে তেওঁৰ স্বৰূপ উদঘাটন কৰিছে কোৱা টান। অনুমান কৰিব পাৰি যে দুয়োটাই পৰস্পৰ সাপেক্ষ হৈ পাৰ্থিব নাটক নিস্পাদনত সংযুক্ত হৈছে । এই সকলোবোৰৰ পিচত আছে ভগৱানৰ কৰ্তৃত্ব যি নায়ক হিচাপে ব্যক্তি বা প্ৰকাশমূলক প্ৰক্ৰিয়াটো চলাই লৈ গৈছে ।[২০] পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে তেখেতৰ ৰসগংগাধৰ নামৰ অলংকাৰ শাস্ত্ৰত কৈছে - ব্যক্তি হৈছে চৈতন্যৰ প্ৰকাশ আৰু ইয়াত আৱৰণ অপসাৰিত হয়।[২১] ইয়াৰ অৰ্থ এয়ে যে অচৈতন্যৰ ঢাকোন অপসাৰিত হৈ যেতিয়া চৈতন্য উদ্দীপ্ত হয় ই তেতিয়া আত্মপ্ৰকাশৰ স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰে আৰু ৰসনিষ্পত্তি স্বয়ং সম্পন্ন হয়। যেনেকৈ এটা দীপশিখাই আবৃত্ত হ'লে উজ্জ্বলাব নোৱাৰে আৰু যেতিয়া ইয়াৰ ঢাকোন অপসাৰিত কৰা যায়, তেতিয়া ই নিজেও প্ৰকাশ পায় আৰু চাৰিওফালৰ বস্তুবোৰো প্ৰকাশ কৰে, বিভাৱ, অনুভাৱ আদিৰ দ্বাৰা ব্যঞ্জিত ৰসৰ স্বভাৱো তেনেকুৱাই। অন্য কথাত ক'বলৈ গ'লে ৰসৰ ব্যঞ্জনা হোৱাৰ লগে লগে বিভাৱ, অনুভাৱ আদি সকলো লুপ্ত হৈ যায়। যেতিয়া ই চৰম পৰ্যায়লৈ উন্নীত হয়, ই প্ৰকাশ মাত্ৰক হৈ থাকে আৰু ইয়াকে নিৰবধি আনন্দৰ স্বৰূপ বুলি গ্ৰহণ কৰা যায়, নাইবা ইয়াৰ এজন যোগীৰ মানসিক সাত্ত্বিক অৱস্থাৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি যিটোৱে স্থায়ী আৰু অস্থায়ী ভাৱৰ সহযোগত বিষাদ স্ফটিক মণি যেন আনন্দৰ উৎস স্বৰূপে প্ৰভা বিকিৰণ কৰিছে। ইয়াৰ সত্তা হৈছে আনন্দৰ বৰ্ধিত পৰিসৰ য'ত মনে বিচৰণ কৰে। কিন্তু এই আনন্দ এটা অস্থায়ী প্ৰক্ৰিয়া হ'ব নোৱাৰে, কাৰণ ই এই সময়ত এটা মানসিক বৃত্তি হৈ নাথাকি, আধ্যাত্মিক স্তৰত ভাসমান হয়।

এনে এটা দৃষ্টিকোণৰপৰা নিৰীক্ষণ কৰিলে দেখা যায় যে যেনেকৈ স্থায়ী ভাববিলাকে ভাৱনাজনিত ৰূপান্তৰ গ্ৰহণ কৰি ৰসৰ স্বৰূপ গ্ৰহণ কৰে, তেনেকৈয়ে বিষ্ণুৱো সৰ্বব্যাপ্ত স্বৰূপে আত্মজ্যোতিৰ বিকিৰণত সৃষ্টিত স্বপ্ৰকাশ হয় আৰু ৰসৰ স্বৰূপ গ্ৰহণ কৰে। মহাপুৰুষজনাই এনে এটা ভাৱৰ পোষণ কৰা যেন লাগে - *তুমি সত্য ব্ৰহ্ম, তোহমাত প্ৰকাশে জগত ইটো অনন্ত। জগততো সদা তুমিয়ে প্ৰকাশা*

অন্তৰ্যামী ভগৱন্ত - (কীৰ্ত্তন - ১৬৬২) ।

যদিও ভগৱানৰ কোনো মূৰ্তি নাই আৰু একত্বই তেওঁৰ স্বভাৱ, তেওঁ বিভিন্ন মূৰ্তিত বিভিন্নধৰণেৰে ব্যাপ্ত হয়। অৰ্থাৎ সৰ্বজ্ঞ হিচাপে চিন্ময়তাৰ যোগে তেওঁ প্ৰত্যেক কৰ্মৰে বিধান কৰে, আৰু প্ৰকাশাত্মা হিচাপে প্ৰত্যেক কৰ্মকে তেওঁ উদ্ভাসিত কৰে আৰু মানৱ আত্মাত প্ৰতিবিম্বিত হয়। তেওঁৰ এই দুই প্ৰকৃতিয়েই যাৱতীয় সাংসৰিক নাটকৰ নিৰ্বাহ কৰিছে। অৰ্থাৎ অভিনেতা হিচাপে ভগৱানে মানৱৰ দিব্য অনুপ্ৰেৰণা যোগাবৰ কাৰণে সাংসাৰিক উদ্যোক্তাৰ অভিনয় কৰিব লাগিছে। লগে লগে এই কৰ্ম বা উদ্যোগৰ যোগে তেওঁ আত্ম প্ৰদৰ্শন কৰিব লাগিছে এনে ব্যৱহাৰত তেওঁ যেনিবা ৰসাধানৰ প্ৰক্ৰিয়াহে অৱলম্বন কৰিছে ।ৰসাস্বাদনত যেনেকৈ বহিৰ্জগতৰ জ্ঞান সমূলঞ্চে লোপ পায়। ৰস আলোকিত হয় সংবেদন বুদ্ধ ব্যঞ্জনাৰ যোগে আৰু তেতিয়া এখন অনন্ত মানসিক জগৎ তেওঁৰ মানসপটত ভাঁহি উঠে আৰু ই চিৰন্তন সৃষ্টিৰ বাৰ্তা বহন কৰে। তেনেকৈয়ে ভগৱানৰ অন্ত নাইকিয়া কৰ্মৰাজিৰো বোধ জাগি উঠে আৰু তেওঁৰ অন্তহীন ক্ষমতাও মানস পোহৰলৈ আহি যায়, যেতিয়া অনুভূতিৰ এক বিশাল সংক্ষোভ (Hurry) বা ভক্তিৰ মনোভাৱ পৰামৃষ্ট হয়। মানৱ কৰ্ম সম্পাদনৰ ওপৰত প্ৰভুত্ব বিস্তাৰ কৰা ভগৱানৰ অৱতাৰ প্ৰকল্পবিলাকত নাটকীয় প্ৰবৃত্তিবিলাক পৰিদৃষ্ট হয় আৰু তেওঁৰ নাটকীয় প্ৰতিমান সকলো সাহিত্য কৃতিতে ধ্বনিত হয় ।নাটকত অঙ্কণ কৰা বিভিন্ন শাৰীৰিক প্ৰস্থানত নাইবা ভগৱানৰ বিভিন্ন অৱতাৰবিলাকত এনে এটা স্বৰূপৰ সূচনা স্বয়ংকৃত ভাৱে আহি পৰে। ভগৱানৰ দশাৱতাৰৰ বৰ্ণনাবিলাকে সৌন্দৰ্যান্বেষী সকলৰ মন স্বাভাৱিকতে আকৰ্ষণ কৰে। কাৰণ ইয়াত অনাদি ভগৱানৰ বিভিন্ন অৱতাৰবিলাক এনেকৈ উপস্থাপিত কৰা হৈছে যেনিবা বিশেষ পাত্ৰৰ অভিনয় কৰিবৰ কাৰণে বিভিন্ন সময়ত নাটকীয় পশ্চাদ্ভূমি নিৰ্মাণ কৰা হৈছে।

নাটকৰ পাত্ৰ হিচাপেহে তেওঁ যেনিবা অৱতাৰবিলাকৰ কৰ্ম নিৰূপণ কৰিছে। কেতিয়াবা তেওঁ বেদ উদ্ধাৰ কৰিছে, কেতিয়াবা বৰাহৰূপে দন্তাগ্ৰত পৃথিবীখন দাঙি ধৰিছে, কোনো সময়ত ম্লেছবিলাকক ধ্বংস কৰিছে, কেতিয়াবা ভক্তগণক ৰক্ষণাবেক্ষণ দিছে আৰু সময়ে সময়ে প্ৰেয়সীসকলৰ ওচৰত প্ৰেম নিবেদন কৰিছে যাতে তেওঁলোকৰ তেওঁৰ প্ৰতি অনুৰাগ বৃদ্ধি পায়।

যদিও ভগৱান কৃষ্ণত সকলো গুণৰে ঊৰ্ধত বুলি কোৱা হৈছে, আকৌ সময়ত সাত্বিক গুণৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ হিচাপে বৰ্ণনা দিয়া হৈছে , তথাপি তেওঁৰ সাংসাৰিক সকলোবিলাক লীলাৰ লগত ৰাজসিক গুণ সন্নিৱেশ কৰিব পাৰি, যি ৰাজসিক গুণে কৰ্মৰত মনুষ্যক তামসিক গুণত লিপ্ত কৰি দুঃখাভিভূত কৰে। সেই কাৰণে মহাপুৰুষ জনাই কৈছে -

ৰজো গুণে কৰৈ কৰ্মত প্ৰীতি।

কৰ্মীৰ দম্ভভাৰ বাঢ়ে নীতি ।।৯০।।

কৰে হিংসা ধৰ্ম্ম নুপুজে বোধ। -- কীৰ্তন ।।

গতিকে ৰজঃ আৰু তমঃ সম্পৃক্ত হৈ এনেবিলাক কৰ্মই মানুহক সুখ-দুখত লিপ্ত কৰে আৰু সংসাৰ চক্ৰত তেওঁক ঘূৰাই ফুৰে। সেই কাৰণতে গুৰুজনাই কৈছে

নুবুজে বেদ অভিপ্ৰায় গুঢ় ।

কৰ্মকো কৰিব নজানে মূঢ় ।। ৯৪ ।।

বেদত বিধান আছে যে বৈদিক কৰ্মবিলাকত প্ৰবৃত্ত হ'ব লাগে কৰ্মৰ কাৰণে নহয়, নিস্পৃহ হিচাপে কৰ্ম কৰি অনাসক্তি অভ্যাস কৰিবৰ কাৰণেহে যাতে কৰ্ম ত্যাগ সম্ভৱ হয়। এই সকলোবিলাক কৰ্মকে বিষ্ণুৰ চৰণত অৰ্পণ কৰিব লাগে যাতে তেওঁৰ প্ৰতি ভক্তি বা পৰমেশ্বৰৰ প্ৰতি প্ৰেম জন্মে।

পৰমেশ্বৰৰ প্ৰতি এনে প্ৰেম বা ভক্তি ভগবদ্ ধ্যানত যি আৱেগৰ জন্ম হয় তাৰ পৰাই নিসৃত হয়। এই আৱেগেই ভাৱৰ জন্ম দিয়ে য'ৰপৰা ভাৱৰ সাতত্য বা ভাৱনা ওপজে। এই ধ্যান স্তুতিজনিত উপাসনা নহয়, নাইবা নিভৃত উপাসনাৰ যোগধাৰণাও নহয়, বা সমাজৰ বাহিৰত থাকি অভ্যাস কৰা ভক্তি অৰ্চনাও নহয়। ই একপ্ৰকাৰ নিবেদন, ক্ষুদ্ৰাত্মা আৰু ভূমাত্মাৰ সংযোগ আৰু ই প্ৰতিপন্ন হ'লে ভক্তৰ নিজস্ব পাৰ্থিবাতীত মানসিক জগতত এনেকৈ ক্ৰিয়া কৰে যে প্ৰেম, আনন্দ আৰু ভক্তি স্বতঃস্ফুৰ্তভাৱে হৃদয়ত অভিব্যক্ত হয়। ই এটা ভাৱনাজনিত আৰু কাল্পনিক অৱস্থা।

শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটকবিলাক এনে এটা ভাৱ বা ভাৱনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই প্ৰসৃত হৈছে যি ভগৱনাৰ প্ৰতি অনুৰাগ ব্যক্ত কৰে। কালিদমন নাটকৰ আৰম্ভণিতে যেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই গোপগোপী আৰু গোবৎসবিলাক মৃত দেখিলে, তেওঁ কালিক হ্ৰদটোৰপৰা অপসাৰণ কৰিবৰ কাৰণে মন মেলিলে-

ততঃ কালিয়ভুজগং ভগৱান্ ভৱভাৱনঃ।

দূৰীকৰ্তু মনশ্চক্ৰেহ্ৰদাদ্দৈত্যনিসূদনঃ।।৭ ।।

ইয়াত "ভৱ" এই শব্দটোৱে সৃষ্টিক বুজাইছে আৰু ভাৱনে সৃষ্টিকৰ্তাকে। আকৌ "ভৱ" মানে "সত্ত" বা স্থিতি আৰু ভাৱন মানে "কাৰণ" নিমিত্ত বা উপাদান কাৰণ। ইয়াত প্ৰথম অৰ্থটোৰ পোনপটীয়াকৈ প্ৰয়োগ হৈছে, কিন্তু দ্বিতীয় অৰ্থটো নহয়। কিন্তু ই ব্যঞ্জিতাৰ্থ আৰু ইয়াক বুজোৱাটো কৰিব ইষ্ট। সেই কাৰণে ইয়াক পৰোক্ষভাৱে আক্ষিপ্ত দ্বিতীয় অৰ্থ বুলি ক'ব পাৰি। গতিকে ই আমাৰ মনৰ দিগ্বলয়ত এখন বিশাল ভাৱ জগৎ লম্বিত কৰিছে যিয়েই আমাৰ কাৰণে শ্ৰীকৃষ্ণ শাশ্বত আৱিৰ্ভাৱৰ সম্ভাব্যতা বহন কৰিছে। এই কাৰণতে কোৱা হৈছেঃ

জলমাজে দুই বাহু আস্ফালি।

ক্রীড়া কৰতু বাৰি বনমালী।। ইত্যাদি

আৱিৰ্ভাৱ জনিত ভগৱানৰ কৃপাৰ মাধ্যমত কেনেকৈ কালিৰ জ্ঞাতিসকলে ভগৱৎপাদৰজঃ লাভ কৰিছিল-এই কথায়েই নিতাল নিঃস্তব্ধ ভগৱৎ ভক্তি উত্থিত কৰে। কৱিৰ ভাষাত ক'বলৈ গ'লে-

তামসিক ক্রুৰ ক্রোধি কালি সৰ্পজাতি।
কিমতে পাইলেক ইটো পদধূলা আতি।।
নমো নমো অনন্ত শকতি নাৰায়ণ।
কাৰণৰো কাৰণ তুমিসে অকাৰণ।।

ভগৱানৰ অনন্ত প্ৰভুত্ব সৃষ্টিৰ কাৰণ আৰু পালন গোটেই নাটকখনতে ব্যাপ্ত হৈ আছে আৰু সমস্ত আনুভূতিক স্নিগ্ধতাৰে অনুৰাগৰ ভাৱ জগাই তুলিছে। এনে এটা অৱস্থানৰ আমি নিদৰ্শন পাওঁহক যেতিয়া কেউফালে জুইয়ে বেঢ়ি ধৰাত গোপীসকলে আত্মৰক্ষাৰ কাৰণে তুমুল আৰাও কৰিছিল আৰু ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই মুখেৰে সোহা মাৰি গোটেই অগ্নি নিৰ্বাপিত কৰিছিল, তেতিয়া গোপীসৱৰ অন্তৰত আৱেগ দ্বিগুণ প্ৰৰূঢ় হৈছিল-

(তুঃ)

সংগিনী ৰংগিনী, গোপিনী গাৱে, ভাৱে নীৰক জুৰাৱে ইত্যাদি

(-কালিদমন পৃঃ ২১)।।

আমি কেলি গোপাল নাটতো ভাৱৰ লগত অনুৰাগৰ সন্নিৱেশ হোৱা দেখা পাওঁহক। কৃষ্ণৰপৰা শ্ৰদ্ধা আৰু প্ৰেমৰ আতিশৰ্য লাভ কৰি গোপীসকলে যেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণক উপেক্ষা কৰিবলৈ ধৰিলে, তেতিয়া 'এই গোপীসকলে মোৰ বিৰহত মোৰ প্ৰতি অধিক অনুৰাগ প্ৰকট কৰিব' এই বুলি ভাৱি ৰাধা নামৰ গোপীজনীক বুকুত বান্ধি তাৰ পৰা অন্তৰ্ধান হ'ল। গোপীসকলে তেতিয়া কৃষ্ণৰ প্ৰশংসাত পঞ্চমুখ হৈ কান্দিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে আৰু ভক্তি জনিত অনুৰাগ তেওঁলোকৰ অন্তৰত আপ্লাত হ'বলৈ ধৰিলে। এই সময়ত তেওঁবিলাকৰ মনবোৰ কৃষ্ণৰ ভাৱৰাশিয়ে এনেকৈ অধিকাৰ কৰিলে আৰু কৃষ্ণৰ লগত আৱেগিক সন্ধানত এনেকৈ ঐক্য প্ৰতিপাদন কৰিলে যে তেওঁলোকে বৃক্ষমাদি অবৰ সৃষ্টিত কৃষ্ণৰ প্ৰতিমা ভাসমান হোৱা দেখিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এনে পৰিপ্ৰেক্ষিতত সূত্ৰধাৰৰ উক্তিৰ প্ৰাসংগিকতা বিচাৰণীয় - "এনেদৰে তেওঁলোকে কৃষ্ণৰ গুণ গাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে যিয়েই তেওঁৰ প্ৰতি এক গভীৰ প্ৰেমৰ উদ্ৰেক কৰিলে আৰু তেওঁলোকে গছগছনি আদিক প্ৰশ্ন কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে । অবিচ্ছিন্নভাৱে তেওঁলোকৰ চকুলো নিগৰিবলৈ ধৰিলে। কোনো কোনোৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ পাদদেশ বুকুত বান্ধি লৈ (মানসিক ভাৱেহে) মুক হৈ অৱস্থান কৰিলে। তেওঁলোকে ভক্তিৰ গৌৰৱ হেতুকে সকলোতে কৃষ্ণময় দেখিলে। নিজকে কৃষ্ণৰ লগত একীভূত কৰি কৃষ্ণৰ অংগীভংগী আৰম্ভ কৰিলে -

শ্লোকঃ *ভক্ত্যা প্ৰমত্তাত্তা গোপ্যো মত্বাত্মানং হি মাধৱম্ ।*

অন্যোনমভি সম্ভাষা ৱিজগুঃ কৃষ্ণ চেষ্টিতম্ ।।১৫।। সূত্ৰ ঃ কৃষ্ণ ভকতিত মত্ত হুয়া কহু সব শোক বিছোড়ল । অন্যো অন্যো সম্ভাষিয়া কৃষ্ণক লীলা আপুনি কয় লাগল গোপীসব । তা দেখহ, শুনহ ।

গীতঃ

ৰাগ কানাড়া - পৰিতাল

ধ্ৰুং - মঞিও কৃষ্ণ বুলি কৰে ভাৱনা । তন পাণে শুষি মৰে পুতনা।

পদঃ হামু কৃষ্ণ বুলি ঠোকাৱে বৃক্। মাৰে অঘ বক। বৎস ধেনুক। ইত্যাদি

(গানৰ পিচৰ অংশ অনুসৃত)

একে আনুভূতিৰ সমতলতে ৰাখি ভাৱৰ ঐক্য এনেকৈ সাব্যস্ত কৰা হৈছে যে কোনো পৃথক অস্তিত্বৰ অৱসৰ নৰখাকৈ কৃষ্ণ আৰু গোপীসকলৰ একত্ব বিধান কৰা হৈছে। এনে কোণৰপৰা দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিলে আমি ভাৱ-ভাৱনাৰ ওপৰত আগতে দি অন্য প্ৰবচন অৰ্থান্তৰৰ অপেক্ষাত সংগত যেন বোধ হয়। ইয়েই প্ৰমাণ কৰে যে নায়ক শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি আৱেগিক বিপুলতা প্ৰকাশৰ লগে লগে নাটকীয় সকলো ঘটনাই আৱেগিক পৰিস্থিতি সৃষ্ট এখন অলৌকিক জগতৰ বাৰ্তা বহন কৰে, ই মানসিক প্ৰতিচ্ছবিৰ এখন জগৎ, দিব্য স্বভাৱ বিশিষ্ট। এনেকুৱা এটা অৱস্থান পৰস্পৰ আপেক্ষিক আৰু কৱিয়ে ইয়াক প্ৰেমৰসাকুলম বুলি আখ্যা দিছে যিটোৱে দিব্য অস্তিত্বৰ সন্ধান দিয়ে - *জগৃহুঃ সহসোত্থায় কৃষ্ণং প্ৰেমৰসাকুলম্ ।।১১।।*

কেলিগোপাল নাটকৰ নিম্নোদ্ধৃত শ্লোকটিত এনে এটা ভাৱনাত্মক গাঢ়তাই প্ৰকাশ পাইছে -

ন পাৰয়ামস্তৱ পাদপংকজং ৱয়ং বিহাতুং নৱকঞ্জলোচন।

স্বনেন তে মোহিতমানসা ভৃশং ত্যজস্বমা মাধৱ নঃ কৃপাংকুৰু।।৮।।

আৱেগিক ভক্তি প্ৰকাশ কৰা এনেকুৱা অনুৰাগক বাঁহীৰ সুমধুৰ তানে অতি গভীৰ কৰি তুলিছে । জীৱন ঐক্যৰ ডোলেৰে বান্ধ খোৱাত পৃথক অস্তিত্ব কল্পনাৰ বাহিৰ হৈছে। --

হামু অনুচৰী, চৰম অনুসৰি, পৰম প্ৰেম ৰস আশে। কঠিন বচনে হৰসি চেতন কৈচে কৰসি নৈৰাশে। মোহন বংশীক সান শুনিকহু জীৱন ধৰণ নাযায় ইত্যাদি ইত্যাদি। পাৰিজাত হৰণ নাটকত নাৰদে এনে এটা আনুভৌতিক বা ভাৱাত্মক পৰিস্থিতিৰ উল্লেখ কৰিছে-

যাহেৰি নামে মুকুতি পদ পাই। সো হৰি কৰি তুতি -নীতি কতি লাই। তুহু জগতক গুৰু দেৱক দেৱা, তোহাৰি চৰণে ৰহোক মোৰ সেৱা।

দেখা যায় যে এনে ভাৱক সকলো সময়তে প্ৰশ্ৰয় দিয়া হৈছে আৰু মানসিক বৃত্তি বিলাকক এই দিশত অহৰহ পৰিচালনা কৰি ভাৱনাৰ স্ফুৰণ কৰা হৈছে,

ভাৱৰ এটা প্ৰক্ৰম যি মানসিক ভূমি নিৰ্মাণ কৰি চৈতন্যক সকলো সময়তে ব্যস্ত ৰাখে। এই নাটকৰ মুক্তিমংগল ভটিমাত নাট্যকাৰে গাইছে-

শৰত ৰমত গো গোপিনী নাৰী।
ভুকুতি মুকুতি নিত্য কৰতু তোহাৰি।।
শ্ৰীজগতানন্দ দলপতি জান।
হৰিকো পদপংকজ ভজমান।।
কৰাবত নাট ওহি বহু ছন্দে
কৃষ্ণক ভকতি কৰিতে প্ৰবন্ধে।।
পাৰিজাতহৰণ আহেৰ নাম।
শুন বন্ধু জন হৰি গুণ অনুপাম।।

বিভিন্ন সুৰৰ ছন্দেৰে গান সহিত এই নাটকবিলাক প্ৰণয়ন কৰা হৈছে যাতে ভাৱৰ বিভিন্ন ক্ৰম আৰু ভগৱদ ভক্তি স্ফুৰিত হয়। কৃষ্ণভক্তিৰ আবৰ্ত স্বৰূপ এই গানবিলাকৰ ক্ৰম বৰ্ণনা দিয়া এটা অন্ত নাইকিয়া কাৰ্য কাৰণ। ইয়াত এটাৰ প্ৰশংসা কৰিলে অন্য এটাক উপেক্ষা কৰা যেন হয়। এই গীত বিলাকৰ সন্নিৱেশে গোটেই নাটকীয় ৰচনাবোৰৰ লালিত্যৰে উচ্ছ্ৰীতি বিধান কৰিছে আৰু কৃষ্ণৰ প্ৰতি অনুৰাগ সংস্পৃট"ভাৱৰ" বিচাৰণা সম্প্ৰসাৰিত কৰিছে। যিহেতু ভাৱপদ্ধতি বা অভিব্যক্ত অনুভূতিবিলাক গীতৰ মাধ্যমেৰে অপ্যায়িত হৈছে, সেইবিলাক আন্তৰিক কোষ্ঠবিলাকৰূপৰা নিৰ্গত হৈছে বুলি ক'ব পাৰি। মঞ্চৰ ওপৰত তুমুল আলোড়ন সৃষ্টিকাৰী এইবিলাকে আকস্মিক আৱেগৰ সৃষ্টি কৰি অতি চিত্তাকৰ্ষক হয়। ভৰতৰ নিৰ্দেশ অনুযায়ী এই গীত পৰিৱেশন আত্মাৰ লগত ভাৱসমন্বয়ৰ সৌহাৰ্দ্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে কৈছে-

এবং প্ৰয়োগঃ কৰ্তব্যো বৰ্ধমানে প্ৰয়োক্তৃভিঃ।
গীতানাং ছন্দনাকানাঞ্চ ভূয়ো ৱক্ষ্যাম্যহং বিধিম্ ।।

নাট্যশাস্ত্ৰ ৬ ষষ্ঠ ২৯৬।

বৰ্ধমানক নামৰ বিশেষ গীতৰ প্ৰয়োগ কৰোঁতে, গীতৰ ৰচনা ছন্দত প্ৰস্তুত কৰিব লাগিব আৰু লগে লগে নৃত্যৰ বিধান কৰা হৈছে। ভৰত মুনিয়ে অভিনয়ত নৃত্য প্ৰয়োগ কৰাৰ বিশদ নিৰ্দেশনা দিছে। বহুত মানুহে স্বভাৱতে নৃত্য ভাল পায় আৰু ইয়াক মাংগলিক বুলি বিবেচনা কৰে। বিবাহ, জন্মবাৰ পালন, অভ্যৰ্থনা, উৎসৱ আৰু সৌভাগ্যৰ উদয় আদিত আমোদ প্ৰদান কৰে আৰু মনৰ আনন্দ জন্মায়। গীত প্ৰয়োগ কৰি নৃত্যৰ প্ৰয়োগ কৰিব লাগে। দেৱতা আৰাধনাৰ পশ্চাৎপট হিচাপে তাণ্ডৱৰ প্ৰসৰ দেখা যায়। ইয়াৰ সূক্ষ্ম প্ৰয়োগে ৰতিৰ আধান সম্পাদন কৰে-

প্ৰায়েণ সৰ্ব্বলোকস্য নৃত্যমিষ্টং স্বভাৱতঃ।
মাংগল্যমিতি কৃত্বাতু নৃত্যমেতৎ প্ৰকীৰ্তিতম্।।

ৱিৱাহ প্ৰসৱাৱাহ প্ৰমোদাভ্যুদয়াদিষু।
ৱিনোদকৰণঞ্চৈৱ নৃত্যমেতৎ প্ৰকীৰ্তিতম।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ ৬ষ্ঠ- ২৬৯-৭০।।)
গীত প্ৰয়োগমাশ্ৰিত্য নৃত্যমেতৎ প্ৰৱৰ্তিতাম্।
প্ৰায়েণ তাণ্ডৱৱিধি দেৱস্তত্যাশ্ৰয়ো ভৱেৎ।।
সুকুমাৰ প্ৰয়োগস্তু শৃংগাৰৰসসম্ভৱঃ
(নাট্যশাস্ত্ৰ ৬ষ্ঠ ২৭২ ৭৩।।)

তাণ্ডৱ নৃত্যৰ উল্লেখতে ইয়াত নৃত্যৰ নিৰ্দেশনা প্ৰৱৰ্তিত হৈছে। যতিয়াই তাণ্ডৱৰ কথা কোৱা হয়, তেতিয়াই এবিধ ঘোৰ বা ৰৌদ্ৰ নৃত্যৰ কথাকে মনলৈ আহে। কিন্তু ইয়াক এবিধ কলাসুলভ নৃত্য বুলি ইয়াত কোৱা হৈছে আৰু ইয়াক আগবঢ়াই নিওঁতে গানৰ অত্যাৱশ্যকতা আছে, ৰতিভাৱৰ প্ৰয়োগৰ কাৰণে সুকুমাৰ নৃত্যৰ প্ৰয়োজন হয় আৰু দেৱ-দেৱীৰ স্তোত্ৰও ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত হয়। শৃংগাৰৰ ভাৱ, গীত, ভটিমা, মুক্তিমংগল ভটিমা আদিৰ প্ৰাচুৰ্য দেৱতা বন্দনাৰ এটা অপৰিহাৰ্য অংগ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটৰ ই এটা পূৰ্ণ অৱয়ৱ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। নৃত্যৰ বাহিৰেও নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে নৃত্য প্ৰয়োগৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে-

যস্যাং যস্যামৱস্থায়াং নৃত্তং যোজ্যং প্ৰযোক্তিভিঃ।
সৰ্বগীতকসম্বন্ধং তচ্চ মে শৃণুত দ্বিজাঃ।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ ৬ষ্ঠ-৩২)

যেনেকুৱা অৱস্থাত নিখিল সংগীত শাস্ত্ৰ বিজড়িত প্ৰয়োজকসকলে নৃত্যৰ প্ৰয়োগ কৰিব লাগে, তাক মই কওঁ, হে বিজ্ঞসকল, আপোনালোকে শুনক-এইদৰে কৈ তেওঁ নৃত ক'ত ক'ত শ্লাঘনীয় তাক আঙুলিয়াই দিছে। দম্পতীৰ হৰ্ষ আৰু আনন্দজনক অৱস্থাত, ৰতি সম্বৰ্ধনাৰ কাৰণে নৃত্তৰ প্ৰয়োগ কৰিব, বিশেষকৈ যেতিয়া প্ৰেয়সী সান্নিধ্যতে থাকে - *যত্ৰ সংদৃশ্যতে কিঞ্চিদ্ দম্পত্যোৰ্মিদনাশ্ৰয়ম্।*

তত্ৰ নৃত্যং প্ৰয়োক্তব্যং প্ৰহৰ্ষাৰ্থি গুণোদ্ভৱম্।।
যত্ৰ সন্নিহিতে কান্তে ঋতু কালাৰ্দি দৰ্শনম্।
গীতকাৰ্থভিসম্বন্ধং নৃত্তং তত্ৰাপি চেষ্যতে।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ ৬ষ্ঠ.৩১৪-১৫।।)

এনে প্ৰকাৰেৰে ভৰতে নৃত্য আৰু নৃত্ত প্ৰয়োগৰ নিৰ্দ্দেশ দিছে। মন কৰিবলগীয়া কথা এইটোৱেই যে নৃত্যৰ এই দুয়োটা প্ৰকাৰকে অভিনয়ৰপৰা অপৃথক বা অভিনয় তাদাত্ম্য বুলি বৰ্ণনা কৰা হৈছে-

প্ৰথমং ত্বভিনেয়ং তু গীতকে সৰ্বৱস্তু তৎ।
তদেৱ চ পুনৰ্বস্তু নৃত্যেনাপি প্ৰদৰ্শনেৎ।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ-৬ষ্ঠ.-২৯৯)

যদা গীতৱশাদংগং ভূয়ো ভূয়ো নিৱৰ্ত্ততে।
তত্ৰাদ্যমভিনেয়ং স্যাচ্ছেষং নৃত্তেন যোজয়েৎ।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ-৬ষ্ঠ.৩০৪।।)

প্ৰথমে প্ৰথমে নাটকীয় বস্তুৰ প্ৰয়োগ কৰিব গীতৰ মাজেৰে। এই সকলোবোৰৰ পুনৰ সংযোজনা কৰিব নৃত্তৰ যোগেৰে। যেতিয়া গানৰ কোনো কোনো বিশেষ অংশৰ পুনৰাবৃত্তি কৰা যায়, তেতিয়া প্ৰথমছোৱাত, কাৰ্যাভিনয়ৰ অনুষ্ঠান কৰিব, আৰু বাকীখিনি নৃত্য প্ৰয়োগেৰে সমাপন কৰিব।

ইয়াত দুটা কথাৰ নিৰ্দেশনা স্পষ্ট-নৃত্ত আৰু নৃত্য অভিনয়ৰপৰা ভিন্ন নহয়- এই তিনিওটাৰে পৰস্পৰৰ সম্বন্ধ আছে। আৰু অভিনয়, নৃত্য আৰু নৃত্তৰ উদেশ্যও একে-আৱেগিক অৱস্থানৰ সৃষ্টি কৰা। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰৰ মতে শাখা (হাতৰ বিভিন্ন সঞ্চালন বা মুদ্ৰা), নৃত্ত আৰু অংকুৰ (বচন অনুসৰি লগে লগে কৰ্মনিষ্পাদন আৰু অভিনয়ৰ আনুষংগিক উপাদানবিলাকৰ সংযোজনা লগে লগে কৰিব। কথাটো হৈছে এয়ে হস্তসঞ্চালন পূৰ্বক(অংগবিলাকৰ পৰিচালনা পূৰ্বৰ) অভিনয়েই শাখা-

অস্য শাখা চ নৃত্তং চ তথৈৱাংক এৱ চ।
ৱস্তুন্যাভিনেয়স্যেহ বিজ্ঞেয়ানি প্ৰয়োক্তৃভিঃ।।
আংগি কস্তু ভৱেচ্ছাখা অংকুৰঃ সূচনা ভৱেৎ।
অংগহাৰাদি নিষ্পন্নং নৃত্তং তু কৰণাশ্ৰয়ম্।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ-৮ম..১৪-১৫।।)

এনে দৃষ্টিকোণৰপৰা বিবেচনা কৰিলে নৃত্ত আৰু নৃত্যৰ বাস্তৱিকতে একো পাৰ্থক্য নাই। ৰতি ক্ৰীড়াৰ কাৰণে প্ৰদৰ্শিত অংগৰ পৰিচালনাই নৃত্ত অৰ্থাৎ নৃত্ত তাল সম্বলিত। ভাৱব্যঞ্জক গতি প্ৰধানেই নৃত্য আৰু ই বিস্ময়োৎপাদনৰ আধান। কৰণ আৰু অংগহাৰ দুয়োটায়ে নৃত্ত আৰু নৃত্যত প্ৰয়োগ কৰা যায়। হাত আৰু ভৰিৰ যুগপৎ সঞ্চালনেই কৰণ। দুটা কৰণে এটা নৃত্তমাতৃকাৰ বিধান কৰে আৰু দুটা বা ততোধিক মাতৃকাই অংগহাৰ। কাজেই এইটো অৱশ্যবোধগম্য যে অংগহাৰ আৰু কৰণ নৃত্ত আৰু নৃত্য দুয়োটাতে সংপ্ৰয়োজ্য। ভাৱপ্ৰকাশৰ কাৰণে নৃত্য দ্ৰুত আৰু ওজস্বী হয় আৰু লয় (দ্ৰুত, মধ্য বিলম্বিত তালত) সময় ৰক্ষণ বা বিলম্বিতকৰণৰ বাবে নৃত্ত মৃদু হয়। ভৰতৰ নিজা উক্তিৰপৰাই এনে এটা অনুমান কৰিব পাৰি।

ময়াপীদং নৃত্যং সন্ধ্যাকালেষু নৃত্যতা
- (নাট্যশাস্ত্ৰ-৪ৰ্থ..৩৯।।)

তেওঁ কৈছে - এই কলাসুলভ নৃত্য দেৱতা আৰাধনাৰ লগত জড়িত বুলি জানিব। য'ত সংলাপ স্ত্ৰী-পুৰুষৰ প্ৰণয়ৰ লগত নিয়ন্ত্ৰিত তাকে প্ৰণয়জনিত সুকুমাৰ বোলা হয়।

আকৌ যদি কোনো এটা গীত দেৱতা স্তুতিৰ অন্তৰ্ভুক্ত হৈ সংলাপৰ অংশ

বিশেষ হয়, তেতিয়া মহেশ্বৰৰ উগ্ৰ নৃত্যৰ লগত সম্বন্ধ অংগহাৰৰ যোগে সংযোজনা কৰিব। যেতিয়া পুৰুষ আৰু স্ত্ৰীৰ প্ৰণয় উপস্থাপনত আবদ্ধ গীতৰ উপস্থাপন কৰা যায়, সেইটোৰ দেৱীসকলৰ লগত সম্পৰ্ক থকা সূক্ষ্ম আৰু বিলম্বিত অংগহাৰৰ যোগে ইয়াক প্ৰকট কৰিব-

দেৱস্তুত্যাশ্ৰয়ং হ্যেতৎ সুকুমাৰং নিবোধত।।
স্ত্ৰীপুংসয়োস্তু সংলাপো যত্ৰ কামসমুদ্ভৱঃ।
তজকৃজ্ঞয়ং সুকুমাৰং হি শৃংগাৰৰসসম্ভৱম।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ-৪ৰ্থ.. ৩১০-১১ ।।)

দেৱস্তুত্যাশ্ৰয়ং গীতং যদংগংতু ভৱেদিহ।
মাহেশ্বৰৈৰংগহাৰৈৰু দ্ধতৈস্তৎ প্ৰয়োজয়েৎ।
যত্ৰ শৃংগাৰ সংবদ্ধং গানং স্ত্ৰীপুৰুষাশ্ৰয়ম।
দেৱীকৃ তৈৰংগহাৰৈ লালিত স্তৎ প্ৰয়োজয়েৎ।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ-৪ৰ্থ. ৩২০-২১ ।।)

ইয়াৰপৰাই বুজিব পাৰি যে তাণ্ডৱ নৃত্য দুবিধ—সুকুমাৰ আৰু ৰৌদ্ৰ। এই পাৰ্থক্য অনুযায়ী, উপযুক্ত স্থানত উপযুক্ত নৃত্যৰ প্ৰয়োগ কৰিব। চমুকৈ ক'বলৈ হ'লে, অনুভূতিৰ প্ৰসাৰৰ আকাঙক্ষা অনুসৰি নৃত্যগীত প্ৰয়োগ কৰিব যাতে সি অনুভূতি বা ভাৱৰ সম্প্ৰসাৰণৰ কাৰণে তস্তুচনাৰ নিৰ্মাণ কৰিব পাৰে, অনুভূতি আৰু ভাৱ এই দুয়োটাই ৰসৰ নিষ্কৰ্ষ।

নানাভিনয়সম্বন্ধান্ ভাৱয়ন্তি ৰসানিমান।
যস্মাত্তস্মাদমী ভাৱা ৱিজ্ঞেয়া নাট্যযোক্তৃভিঃ।।
নানাদ্ৰব্যৈৰ্বহুৱিধৈৰ্ব্যঞ্জনং ভাব্যতে যথা
এৱং ভাৱা ভাৱয়ন্তি ৰসানভিনয়ৈঃ সহ।।
(নাট্যশাস্ত্ৰ-৬ষ্ঠ. ৩৪-৩৫ ।।)

এতিয়া ভৰতৰ মত অনুসাৰী দেখা গ'ল যে ৰৌদ্ৰ তাণ্ডৱৰ সমাৱেশ কৰিব লাগিব তেতিয়া, যেতিয়া দেৱতাসকলক পূজা স্তোত্ৰেৰে আমন্ত্ৰণ জনোৱা হয় আৰু শৃংগাৰ ৰসৰ সৈতে সুকুমাৰ তাণ্ডৱৰ সমাৱেশ হয়। এই কাৰণে এই কথা ক'ব পাৰি যে মৃদু নৃত্যৰ সূক্ষ্ম মুদ্ৰাবিলাকে ৰসৰ ভাৱনৰ সৃষ্টি কৰে আৰু ঘোৰ তাণ্ডৱে দেৱতাৰ ভক্তি জাগৃত কৰে। কাজেই নৃত্য ভাৱাশ্ৰয় আৰু নৃত্ত ৰসাশ্ৰয় বুলি কোৱা উক্তিৰ উপপত্তি হৃদয়ংগম কৰিব পাৰি। মহাপুৰুষ জনাই এই দুয়োটা তত্ত্বকে অন্তৰ্ভুক্ত কৰি নাটক প্ৰণয়ন কৰিছে। যেতিয়া প্ৰণয়জনিত দৃশ্য এটাৰ অৱতাৰণা কৰিব লগা হয়, তেতিয়া তেখেতে ইয়াত গীত আৰু নৃত্যৰ সমাৱেশ ঘটাইছে। তেনেকৈয়ে নৃত্য গীতত ৰৌদ্ৰৰ সমাৱেশে দেৱতাৰ প্ৰতি অনুৰাগ আধান কৰিছে। ভাৱনবিলাকত যি নৃত্যৰ পৰিবেশন কৰা হয়, নাটকীয় ঘটনাৰ অভিপ্ৰায় আৰু মেৰপাকবিলাকৰপৰা কিছুমান

প্ৰবৃত্তি তাত পৰিলক্ষিত হয়। আমি তলত মোটামুটিভাৱে ভাৱৰীয়াসকলৰ ভাৱৰ প্ৰবৃত্তিৰ আভাস একোটা দি তাৰ ভাৱনাত প্ৰকাশভংগীৰ সম্ভাব্য নমুনা এটা দিব খুজিছোঁ-

সূত্ৰধাৰী নৃত্য ঃ

খিৰিক্ খিৰিক্ তাক্ দিধিন্ ধেই,

খিৰিক্ খিৰিক্ তাক্ দিধিন্ ধেই,

এই আওটাটোৰ বহুত বাৰ আবৃত্তি কৰিব আৰু সূত্ৰধাৰে একেৰাহে নাচি থাকিব। প্ৰথমতে তেওঁ ভূমিপৃষ্ঠত নৃত্য কৰিব, তাৰ পিচত লাহে লাহে উঠিব।

তাৰ পিচত

"খোলৰ চাপৰ বহুত বাৰ প্ৰচলন হৈ থাকিব আৰু সূত্ৰধাৰ লাহে লাহে আগবাঢ়ি যাব।

ইয়াৰ পিচত

ধিন্ ধিন্ ধিন্ ধিন্ (একেৰাহে বজাব)

নিনাদিত হৈ এই বাজনা বাজি থাকিব আৰু সূত্ৰধাৰে মুখ নুঘুৰুৱাকৈ পিচলৈ গতি কৰিব যেতিয়ালৈকে প্ৰথমে আৰম্ভ কৰা স্থানত উপনীত নহয়। ইয়াৰ পিচত নিজৰ বচন আৰম্ভ কৰিব।

কৃষ্ণনাচ ঃ

ৰিন্দা তাক ধেনিক, ৰিন্দা তাক ধেনিক

ৰিন্দা তাওঁ ধেনিক তাও,

তাক থেনিক থেনিক তাও

ৰিন্দা তাক ধেনিক্

এই সমলয়ত খোলৰ চাপৰ বহুত সময় জুৰি চলিব। তাৰ পিছত - *ধাখি ৰিখি ৰিতা খিতি খিত তাচ তাও*

এই চেওঁটো বহুত সময় প্ৰচলিত থাকিব, আৰু কৃষ্ণই ই ফালে সিফালে কাতি হৈ নৃত্য কৰিব অৰ্থাৎ কৃষ্ণই নৃত্য কৰোঁতে দুই পাৰ্শ্বত এবাৰ ই ফালে, আনবাৰ সিফালে শৰীৰ ভাঁজ কৰিব।

আকৌ- তিত্ ধেই তাচ্ তাওঁ খিৎ তাচ তাওঁ খিতি তাক ধেই। কেউফালে ঘূৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰিব।

ৰজাৰ প্ৰৱেশ নৃত্য ঃ

ৰিন্দাক্ ধেই ৰিন্দাক ধেই

ৰিন্দাক ধেই ধেই ৰিন্দাক ধেই

ৰিন্দাক ধেই খিতা দিধিনাক ধেই

নাচৰ অন্তত মন্ত্ৰীবৰ্গৰ সৈতে শাৰী পাতি বহিব।

দোৰ্যোধন আদি বীৰসকলৰ প্ৰৱেশ নৃত্য ঃ

ওঁ ধিন্ ধিন্ ধিন ধিন ধিন্ ধিন্দৌ তাখি তৌ

এইটোৰ বাৰম্বাৰ আবৃত্তি হৈ থাকিব-

যুধিষ্ঠিৰ আদিৰ প্ৰৱেশ নৃত্য ঃ

ধেই দাওঁ তানিন দাওঁ খিতা তাওঁ তানিন্ দাও

খিতা তাওঁ তানিন দাওঁ, খিতা তাক্ ধেই।

পাচ-ছবাৰ দোহোৰাব,

তাক্ ধিনা ধিনা ধিনি ধিন খিং তাওঁ

তাক্ ধিনা ধিনা ধিনি খিতি তাওঁ খিং।

এই চাপৰটোৰ মৃদু স্বৰত বাৰম্বাৰ আবৃত্তি হ'ব।

যুদ্ধৰ চেও-

তাকি ধেই নিধেই ধিন ধিন দাওঁ খিতাওঁ,

লয়ানুসাৰী এই শব্দৰ প্ৰচলন অব্যাহত থাকিব আৰু অবিৰাম নৃত্য চলি থাকিব আৰু ধনুষ্টংকাৰৰ লগে লগে আৰু চাপৰৰ যতি পৰিলেই ধনুষ্টঙ্কাৰৰ শব্দ বাজি উঠিব। ইয়াৰ পিছত-

তাকি ধেই নিং তাক তাকি ধেই নিং তাক....

এইটো চেও অনেক বাৰ চলি থাকিব। দুয়োটা দলেই বৃত্তাকাৰ গতিত নৃত্য প্ৰবৰ্তনত ৰত থাকিব আৰু ধনুৰ কটপ্ কটপ কৰা শব্দৰ গতি খৰ হ'ব। ইয়াৰ পিছৰ পৰাই যুদ্ধ প্ৰচণ্ড হ'ব। যোদ্ধা প্ৰতিযোদ্ধাই তলত দিয়া খোলৰ ছেওত বেছিকৈ ঘূৰিবলৈ লাগিব - ওৰো ওৰো খিং, ধিনা ধিনি খিং তাক্, ওৰো ওৰো খিং, ধিনা খিনি খিং তাক্ ধিনাধিনি.....

এই নৃত্য অহৰহ চলি থাকিব, এবাৰ আগলৈ যাব, পিচলৈ আহিব, ইফালে সিপালে ঘূৰিব যেতিয়ালৈকে যোদ্ধা বা প্ৰতিযোদ্ধাৰ এজন ধৰাশায়িত নহয় নাইবা পলায়ন নকৰে।

মঞ্চত প্ৰবিষ্ট হোৱাৰ লগে লগে প্ৰত্যেকজন প্ৰধান পাত্ৰৰে নৃত্যৰ চেওবিলাক অংকণ কৰিবৰ কাৰণে আমি চেষ্টা কৰিছোঁ। এইবিলাক হয়তো এতিয়া প্ৰচলিত ৰীতিৰ লগত নিমিলিবও পাৰে, কাৰণ আমি আমাৰ বাল্যকালৰ স্মৃতিৰপৰা এইবিলাকৰ নমুনা আগবঢ়াইছোঁ। তত্ৰাচ প্ৰত্যেক পাত্ৰৰে নৃত্যৰ ৰূপবিলাক যে তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰ বা প্ৰবৃত্তিৰ লগত খাপখোৱা কৰি প্ৰণয়ন কৰা হৈছে তাত সন্দেহ নাই। ইয়াৰ লগতে আৱেগিক প্ৰণালীৰো সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰা হৈছে। সূত্ৰধাৰে নাটকৰ বিষয়বস্তু উত্থাপন কৰোঁতে খোলৰ মৃদু ধ্বনিৰ লগে লগে সুকুমাৰ নৃত্যৰ যোগে নাটকীয় ঘটনাত ধৰ্মীয় ভাৱ আৰোপ কৰি এটা গহীন পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰিছে। ইয়াৰ পিছতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰৱেশে আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ প্ৰদান কৰিছে আৰু অভিনয়ৰ পবিত্ৰতাৰ

নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে। গুণ গুণ কৰি মৌ-মাখিৰ শব্দৰ দৰে জনজনাই আৱাজ দিয়া খোলৰ বোলে এনে আধ্যাত্মিক পৰিৱেশত অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছে। ৰজাসকলৰ নৃত্যই জাকজমক পোছাকেৰে ৰাজকীয় আড়ম্বৰৰ আৱহাওয়াৰ সৃষ্টি কৰিছে আৰু ৰাজসিক গুণৰ সন্ধান দিছে। দুৰ্যোধন আৰু অন্যান্যসকলৰ প্ৰৱেশ নৃত্যৰ খোলৰ বাদনে আত্ম গৌৰৱ বঢ়াই অহংকাৰ আৰু অভিমানৰ সৌধ নিৰ্মাণ কৰিছে। খোলৰ সুকোমল চাপৰত পৰিৱেশন কৰা যুধিষ্ঠিৰ আদিৰ নৃত্যই সৃষ্টিৰ সূক্ষ্ম গুণবোৰ ভাসমান কৰি ইয়াৰ সমলয়ৰ প্ৰচাৰ কৰিছে। মন্থৰগতিত অতি নিম্ন স্তৰৰপৰা অকাই-পকাই আকাশত ভাঁহি উঠা যুদ্ধ বাজনাৰ উচ্চ নিনাদে শৌৰ্যবীৰ্য আৰু উদ্যোগৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিছে। এনে এটা কথা সম্ভৱ হ'ব পাৰে যে আমি ইয়াত অংকিত কৰা বাদনৰ চেও আৰু নৃত্যৰ ভংগী বৰ্তমানে প্ৰচলিত ৰীতি-নীতিৰপৰা বহুত আঁতৰি গৈছে। কিন্তু এইটোও সত্য যে ইয়াত অংকিত প্ৰত্যেকটো নৃত্যৰ ৰূপেই একোটা একোটা ভাৱৰ বাহন আৰু ই এক ভাৱধাৰাৰ আধাৰত গঢ় লৈছে। আৰু এনে ভাৱৰ ধাৰাই দৰ্শকৰ মন বৰ্ণনাতীত লোকলৈ লৈ যায় আৰু অনুভূতিৰ সহযোগত জ্ঞানপৰিসৰৰ ঊৰ্ধত লোকালোকলৈ উন্নীত কৰে। এইটো কথা ধৰি ল'ব নোৱাৰি যে জীৱনৰ উচ্চ সম্ভাব্যতা নিৰূপণ পূৰ্বক সদৃশ ভাৱ প্ৰক্ৰিয়াত ডুবি থাকি অইনৰ মনত তেনেকুৱা এটা ভাৱ নিহিত কৰিবপৰা কাৰ্যটো শিল্পী বা কবিৰ প্ৰতিভাৰ কাৰণে নহয়। বিভিন্ন স্বৰ আৰু তাল সমন্বিত নৃত্যৰ ভংগীবিলাকৰ সৈতে তেওঁবিলাকৰ অটলস্পৰ্শী অনুভাৱে স্বৰ্গ আৰু মৰ্ত্যৰ সন্ধানত যেন আলোকপাত কৰিছে। গানৰ স্বৰ আৰু লয়, নৃত্যৰ তাল আৰু ভংগী ইহঁত সংগীত সম্বন্ধীয় ইংগিতবোৰত নিশ্চল ৰূপ লৈ ক্ষান্ত থকা নাই, সিহঁতে যেন সংগীত নৃত্যৰ সমলয় গ্ৰহণ কৰি সৃষ্টিৰ সমলয়ৰ ইংগিত বহন কৰিছে। হস্তমুদ্ৰা তথা হস্ত সঞ্চালনবিলাকে কবিতাৰ ছন্দহে যেন প্ৰবৰ্তিত কৰিছে। বিভিন্ন ছন্দৰ মাত্ৰাবোৰে জীৱন সৃষ্টিৰ আৱশ্যকতা নিক্ষেপ কৰিছে আৰু ব্যাকৃতিৰ (expansion manifestation) সকলো স্তৰতে ইয়াক এটা সুমিষ্ট স্তৰলৈ ঠেলি লৈ গৈছে।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা স্পষ্ট হয় যে আৱশ্যকীয় আনুভূতিক আৰু সৌন্দৰ্য তাত্ত্বিক পৰিণাম (effect) সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে নিজ প্ৰবৃত্তি অনুসৰি প্ৰত্যেক নাটকীয় চৰিত্ৰকে বিভিন্ন নৃত্যৰ প্ৰকাৰ আৰোপ কৰা যায়। আমি আগতে কৈ আহিছোঁ যে এই নাটবিলাকত বাস্তৱিক জগতৰ কৰ্মৰাজিতকৈ আভ্যন্তৰীণ স্তৰৰপৰা নিঃসৃত কথাসমূহৰ (আবেগসম্বলিত বা ভাৱবাদী বৰ্ণনাৰ) ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। সেই কাৰণেই গীত আৰু ই ভৰত প্ৰদত্ত নিৰ্দেশৰ অনুবৰ্তী। বিভিন্ন ধৰণৰ নাটকীয় চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন অভিনেতাৰ লগে লগে মৃদু, মধ্যম, আৰু ঘোৰ ভেদে নৃত্যৰ তাৰতম্য হয়। আগেয়ে কোৱা অনুসৰি তাণ্ডৱৰ নৃত্য প্ৰকাৰ মৃদু আৰু ৰুদ্ৰ হয়-

প্ৰায়েণ তাণ্ডৱৱিধিৰ্দৈৱস্তুত্যাশ্ৰয়ো ভৱেৎ।
সুকুমাৰ প্ৰয়োগস্তু শৃংগাৰ ৰস সম্ভৱঃ ।। নাট্যশাস্ত্ৰ-৪ৰ্থ. ২৭৩ ।

তাণ্ডৱনৃত্যৰ প্ৰয়োগৰ যোগে দেৱতা স্তুতি সাধন কৰা যায়। শৃংগাৰ ৰসৰ সমুৎপত্তিৰ কাৰণে মৃদু তাণ্ডৱৰ প্ৰয়োগ কৰা যায়।

আকৌ কোৱা হৈছে - যেতিয়া নাটকৰ কোনো কোনো প্ৰকৰণ দেৱতা স্তুতিৰ অংশ হৈ পৰে, তেতিয়া তাণ্ডৱৰ ৰুদ্ৰপ্ৰকাৰৰ অংগহাৰ প্ৰয়োগ কৰিব। যেতিয়া স্ত্ৰীপুৰুষৰ কথোপকথন বিজৃম্ভিত শৃংগাৰৰ গীতৰ অনুপ্ৰৱেশ কৰা যায়, তেতিয়া ইয়াক দেৱীসৃষ্ট (পাৰ্বতী) কামজনক অংগহাৰৰ যোগে (অৰ্থাৎ চাৰুতা বিধায়ক নৃত্য মাধ্যমত) উপস্থাপন কৰিব -

দেৱস্তুত্যাশ্ৰয়গতং যদগেং তু ভৱেদিহ।
মাহেশ্বৈৰঙ্গহাৰৈৰুদ্ধতৈস্তৎ প্ৰয়োজয়েৎ।।
যত্ৰশৃংগাৰসম্বন্ধং গানং স্ত্ৰীপুৰুষাশ্ৰয়ম্ ।
দেৱীকৃতৈৰংগহাৰৈৰ্ললিতৈ স্তৎ প্ৰয়োজয়েৎ ।।
নাট্যশাস্ত্ৰ ৪ৰ্থ. ৩২০-২১

নাট্যশাস্ত্ৰকাৰৰ নিজৰ উক্তিৰপৰাই দেখা যায় যে চাৰী নৃত্যই ৰতিৰ ভাৱক প্ৰচৰণ কৰে আৰু মহাচাৰীয়ে ৰৌদ্ৰাত্মক ভাৱৰ সম্প্ৰসাৰণ কৰে-

শৃংগাৰস্য প্ৰচৰণাচ্চাৰী সংপৰিকীৰ্তিতা।
ৰৌদ্ৰ প্ৰচৰণাচ্চাপি মহাচাৰীতি কীৰ্তিতঃ।।
নাট্যশাস্ত্ৰ ৫ম-২৪

হাৰৰ যোগে ই উত্তম আৱেগিক ক্ৰমবোৰৰ আৱেগ সৃষ্টি কৰিব পাৰে (ৰেচক হৈছে পাদ, কটি, হাত আৰু কণ্ঠৰ আগ, পিচ আৰু পাৰ্শ্বত বৃত্তাকাৰে ঘূৰণ; দুটা তিনিটা বা চাৰিটা নৃত্ত মাতৃকাই এটা অংগহাৰৰ সৃষ্টি কৰে (এইবিলাক অতি ভাৱান্বিত নৃত্যকৰ্ম, সহজতে বোধগম্য নহয়; বিশদ ব্যাখ্যাৰ কাৰণে নাট্যশাস্ত্ৰ - *৪ৰ্থ.* ৩০-৩৪ পৰামৰ্শ কৰক)।

যস্তাণ্ডৱবিধিঃ প্ৰোক্তো নৃত্তং পিণ্ডীসমন্বিতঃ ।
ৰেচকৈৰঙ্গহাৰৈশ্চ ন্যাসাপন্যাসসংযুতঃ ।।
নান্দীপদানাং মধ্যে তু একৈকস্মিন্ পৃথক পৃথক ।
প্ৰযোক্তব্যো ৱিধিঃ সম্যক্ চিত্ৰভাৱমভীপ্সুভিঃ ।।
নাট্যশাস্ত্ৰ - ৫ম.. ১৫৯-৬০

চাৰী নৃত্যবিলাকো তাণ্ডৱ প্ৰকাৰত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে । তাণ্ডৱৰ খণ্ডত চাৰী নৃত্যৰ প্ৰবৰ্তনৰ কাৰণে নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে নিৰ্দেশ দিছে -

বিশুদ্ধকৰণায়াস্তু জাত্যাং ৱাদ্যং প্ৰয়োজয়েৎ।
গত্যা বাদ্যানুসপিণ্যা ততশ্চাৰীং প্ৰয়োজয়েৎ
।। নাট্যশাস্ত্ৰ ৪ৰ্থ. ২৭৮

বিশুদ্ধকৰণৰ কাৰণে প্ৰযোজ্য গীতত বাদ্যযন্ত্ৰৰ প্ৰয়োগ কৰিব। বাদ্যযন্ত্ৰৰ শব্দৰ সমলয়ত পাদসঞ্চালন সহকাৰে চাৰী নৃত্য উপস্থাপিত কৰিব। তাণ্ডৱৰ অৱিচ্ছেদ্য অংগ মাতৃকা আৰু কৰণ চাৰী নৃত্যত সংযোগ কৰিব। ইয়াৰ বাহিৰেও যুদ্ধ চাৰীবিলাকে তাণ্ডৱৰ সমগ্ৰতা নিষ্পন্ন কৰিছে-

চাৰ্য্যশ্চৈবাতু যাঃ প্ৰোক্তা নৃত্তহস্তস্তথৈৱ চ।
সা মাতৃকেতি ৱিজ্ঞেয়া তদ্যোগাৎ কৰণানি তু।।
গতি প্ৰচাৰে বক্ষামি যুদ্ধচাৰীবিকল্পনম।
যত্ৰ তত্ৰাপি সংযোজ্যমাচাৰ্যে নাট্যশক্তিতঃ।।
নাট্যশাস্ত্ৰ-৪ৰ্থ. ৫৮-৫৯।।

কাজেই আগতে আমি উল্লেখ কৰি অহা ভাসৰ উৰুভংগ নাটকৰ যুদ্ধচাৰীবিলাক ভৰতৰ অনুমোদিত। দেখা যায় যে নৃত্য, নৃত্ত আৰু গীত প্ৰাচীন কালৰেপৰা এক অংকীয়া নাটকবিলাকৰ সৰ্বসাধাৰণ লক্ষণৰপৰা অপৃথক স্বৰূপ বুলি ধৰি লোৱা হৈছে। আৰু এইবিলাকৰ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটকীয় ঘটনাবিলাকৰ প্ৰয়োগত এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। গতিকে এতিয়া এটা প্ৰশ্ন উত্থাপিত হ'ব পাৰে-মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱে ব্যৱহাৰ কৰা নৃত্যবিলাক তাণ্ডৱে এটা প্ৰকাৰ নে কি, নাইবা নাট্যশাস্ত্ৰ চাৰী মহাপুৰুষৰ চাৰী একেটা বস্তুৱেইনে কি?

এটা কথা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে চাৰী নৃত্যত অংগুলি মুদ্ৰাৰ অৱকাশ নাই, কিন্তু ইয়াত পাদ জংঘা, কটি, আৰু নিতম্বৰ একেটা পংক্তিত লাইনত সঞ্চালনৰ প্ৰযত্ন প্ৰকটিত হয়। চাৰী এটা আৰু একেটা পাদ সঞ্চালনত প্ৰবৃত্ত হয়, যেতিয়া তিনি পাদৰ সঞ্চালন হয়, ইয়াক কৰণ বুলি কোৱা হয়(যেনেকৈ তাণ্ডৱত)

এৱং পাদস্য জংঘায়া উৰোঃ কট্যাস্তথৈৱ চ।
সমানকৰণাচ্চেষ্টা চাৰীতি পৰিকীৰ্ত্তিতা।।
-নাট্যশাস্ত্ৰ একাদশ -১
একপাদপ্ৰচাৰো যঃ সা চাৰীত্যভিসংজ্ঞিতা।
ত্ৰিপাদক্ৰমণং যত্তু কৰণং নাম তদ্ ভৱেৎ।।
- নাট্যশাস্ত্ৰ দশম - ৩ প। দ

নিতম্ব, উৰু একেটা শাৰীতে যাতে পতিত হয়. তাৰ কাৰণে প্ৰয়োক্তাসকলে (Directors) চকু ৰাখিব। পাদৰ কৰণত জংঘা আৰু নিতম্বৰ সঞ্চালনো অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে-

পাদজঙ্ঘোৰুকৰণং সমং কাৰ্য প্ৰয়োক্তৃভিঃ।
পাদস্য কৰণং সৰ্বং জঙ্ঘোৰুকৃত্যমিষ্যতে।।
নাট্যশাস্ত্ৰ একাদশ-৫৩

ভৰতৰ মতে চাৰী নৃত্যই নাটকৰ সকলো কৰ্মকে সামৰি লয়-
তুঃ

চাৰীভিঃ প্ৰস্তুতং নৃত্তং চাৰীভিশ্চেষ্টিতং তথা
চাৰীভিঃ শস্ত্ৰমোক্ষশ্চ চাৰ্যো যুদ্ধে চ কীৰ্তিতাঃ।
যদেতৎ প্ৰস্তুতং নাট্যং তচ্চাৰীষ্বেৱ সংস্থিতম।
ন হি চাবা বিনা কিঞ্চিন্নাট্যো হাঙ্গং প্ৰবৰ্ত্ততে।।-
নাট্যশাস্ত্ৰ একাদশ-৫-৬।

ওপৰৰ এই উক্তিবিলাকৰপৰা দেখা যায় যে চাৰী নৃত্যই নাটকীয় অভিনয়ত এটা প্ৰধান বা কেন্দ্ৰীয় ভূমিকা নিষ্পাদন কৰে। নাটৰ গোটেই নৃত্য চক্ৰটো চাৰী নৃত্যৰপৰাই অনুসৃত হয়, তেনেকৈয়ে নাটকীয় সকলো কাৰ্যয়ে চাৰীৰ যোগেই অস্ত্ৰক্ষেপন কৰা হয়, যিটোৱে যুদ্ধত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰে। নাটকত যিটো সংযোজনা কৰা যায় সি চাৰীতে পৰ্যৱসিত হয়। চাৰী নোহোৱাকৈ কোনো শাৰীৰিক অভিনয়ৰ প্ৰচলন নহয়।

আমি শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটবিলাকত দেখিবলৈ পাওঁহক যে নৃত্য আৰু গীতে প্ৰায়বিলাক অভিনয়ৰ নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে, অৱশ্যে ইয়াৰ আগত বা পিছত সূত্ৰধাৰৰ মন্তব্যৰ অবিনাভাৱত সংযোগ দেখা যায়। বহুতৰ মাজৰপৰা তলত দিয়া দৃষ্টান্তটোৰ কথা ক'ব পাৰি- বৈৰীপক্ষৰ যুঁজাৰুৰ কবলৰপৰা শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া ৰুক্মিণীক মুকলি কৰিলে আৰু হাতত ধৰি বৈ থকা ৰথলৈ তেওঁক হাতত ধৰি লৈ আহিল, তেতিয়া ইয়াৰ লগতে মন্থৰ গতিৰ মৃদু একতাল নৃত্যৰ পৰিৱেশন কৰা হয়।

যৈচন মৃগযূথ মধ্য হন্তে সিংহে আপোন ভাগ লৈয়া যাই, তদ্বৎ কুমাৰীক হাত ধৰিয়ে আপুন ৰথে তুলিকহু ৰুক্মিণী সহিত শ্ৰীকৃষ্ণ যৈচে লীলাকয় চলল, অয়ে লোক, তা দেখহ, শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল।

গীত

ৰাগ ধনশ্ৰী-একতালি।

ধ্ৰুং- লহু লহু গতি ধাই প্ৰিয়া সঙ্গে ৰঙ্গে যাই।
হৰি হাসি হাসি চাই যৈচে মত্ত সিংহ ৰাই।।
পদ- ৰূপে ভুবন জিনি সখী সমে ৰুকমিণী
চলে বামা মধ্যক্ষীণী ঝনকে মঞ্জীৰ মণি।।
পিউ মুখ বেৰি বেৰি লজ্জিত নয়নে হেৰি
কহয় শংকৰ বেৰি গতি গোবিন্দ মেৰি।।

ইয়াত পদন্যাসৰ লগত সংগতি ৰাখি কৰা খোলৰ বাদন চেও এনেকুৱা হ'ব পাৰে-

তাক্ ধিন্ ওৰো ধিনি তাক্ ধিন্
(অনেকবাৰ পুনৰাবৃতি কৰিব)

তাক্ ধিন্ ধিনি তাক্ ধিন্, ধিন্ তাক
তাক ধিনা ধিনি ধিন্, ধিন্দেই তাচ তাওঁ
ধিন্দাওঁ খিতি তাক ধেই।

তলত কালিদমনৰপৰা উদ্ধৃত উদাহৰণটো ৰৌদ্ৰ চালিৰ দৃষ্টান্ত হ'ব পাৰে-
সূত্ৰ-তদন্তৰে কালিক মাথে চৰি শ্ৰীকৃষ্ণ দুই পাৱে ফনাক মৰ্দয়ে নৃত্য আৰম্ভল। সে সময়ে গন্ধৰ্ব বিদ্যাধৰ সৰ্ব আসিকহুঁ তাল কৰতাল ঠুকি মৃদংগ বজাইয়া তাহেক ছেৱ লৈয়া শ্ৰীকৃষ্ণ যৈচে কৌতুকে নৃত্য কয়ল, তাহে দেখহ, শুনহ।......

গীত

ৰাগ-গৌৰী-দোমানি, পৰিতাল, জতিমান।

ধ্ৰুং - *কালা কানু নাচে চৰণ চলাই*
কৰতু কৌতুক নৃত্য কেশৱ ৰাই,
অৰুণ চৰণ চলাই ৰে।
দেৱ মুনি শিৰে সিৰিখ বৰখে,
হৰিখে হৰি গুণ গাই ৰে।।

পদ- *কাল কালিক মাথে চৰি ভৰি*
পীড়ি ক্ৰীড়ি কানু নাচে ৰে।
মৃদংগ দিমি দিমি নাদ দুন্দুভি
সিদ্ধ সৱ বায় কাছে ৰে।।
পাক ফিৰি ফিৰি ভিৰি ভিৰি পাৱ
শিৰে শিৰে পাৰে ডেৱ ৰে
অংগ ভংগিম ৰংগ কৌতুকে
নাচতু এ আদি দেৱ ৰে।।

দেখা যায় যে শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটত আমি মৃদু আৰু ঘোৰ দুই প্ৰকাৰৰে চালি নৃত্য দেখিবলৈ পাওঁহক। সম্ভৱতঃ এই কথাত তেখেতৰ ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ লগত সাদৃশ্য আছে। এই সম্পৰ্কত তলত দিয়া কথাখিনি তুলনীয়-"চালি বোলা এই শব্দটোৱে নাট্যশাস্ত্ৰৰ এটা সংজ্ঞাকে প্ৰতিধ্বনিত কৰিছে। আৰু ই একপ্ৰকাৰ পাদ সঞ্চালনকে বুজাইছে, যিটোক পাদচাৰিকা বা কেৱল চাৰি, চাৰী বুলি কোৱা হয়। আৰু ইয়াক পাদ পাৱ (ভৰিৰ সৰু গাথিৰপৰা জানুলৈকে) জংঘা, নিতম্বৰ প্ৰসৰণ (গতি) বুলি ভৰতমুনিয়ে সূত্ৰিত কৰিছে।"-(সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাল- ড০ মহেশ্বৰ নেওগ প্ৰণীত -ভূমিকা, পৃ ২১)। আৰু আমি ওপৰত দিয়া ভৰতৰ চাৰী নৃত্যৰ সূত্ৰ চাওক। কিন্তু শাংগদেৱৰ 'সংগীত ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থৰ চালিৰ কথা উল্লেখ কৰি যেতিয়া ক'লে-চালি এক শ্ৰেণীৰ নৃত্য যি মৃদু আৰু সংগীতৰ মাত্ৰাৰ সৈতে লীলাৰ দ্যোতক, উগ্ৰত্ত নহয়, মন্থৰো নহয়, কিন্তু তিনিওটা ক্ৰমৰ অন্তৰ্ভুক্ত আৰু পাদ, বাহু, জংঘা

নিতম্বাদিৰ যুগপৎ সঞ্চালন সমেত আৰু ই এবিধ সত্ৰ চালী তেতিয়া গোটেই স্থিতিটো যেন অসংগত হৈ পৰে। হয়তো কথাটো এনেও হ'ব পাৰে যে ভৰতৰ নাট্য শাস্ত্ৰোক্ত চাৰী (য'ত তাণ্ডৱ আৰু চাৰী দুয়ো একেলগে কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছে) আৰু বৈষ্ণৱ চালি একে পৰ্যায়ৰ হ'লেও একেটা নহয়, বা ঐক্য প্ৰতিপাদন সম্ভৱ নহয়। শ্ৰীশংকৰদেৱে কোনটো গ্ৰহণ কৰিছে কোৱাটো টান হৈ পৰে। এনেও হ'ব পাৰে যে তেখেতে এটা স্বকীয় স্বাধীন পন্থাৰ বাট মুকলি কৰি গৈছে। অংগুলি মুদ্ৰা. বা হস্তমুদ্ৰাৰ প্ৰয়োগ ভৰত আৰু মহাপুৰুষীয়া নৃত্য উভয়তে আছে। সেই কাৰণে ক'ব নোৱাৰি যে অইন সকলোবোৰ নৃত্য বাদ দি অকল চালি বা চাৰীৰ প্ৰয়োগেই নাট্য সৰ্বস্ব। আমি এনে পাৰিভাষিক কথাবোৰ বিচক্ষণ পণ্ডিতৰ যোগ্য বিচাৰৰ কাৰণে

সহায়ক গ্ৰন্থপঞ্জী ঃ

১.আশীৰ্ব্বচনসংযুক্তা নিত্যং যস্মাৎ প্ৰবৰ্ত্ততে।
দেৱদ্বিজনৃপাদীনাং তস্মান্নান্দীতি সংজ্ঞিতা।। (নাট্য ৫ম .২৫)।
২.উপক্ষেপেন কাৰ্যস্য হেতুযুক্তি সমাশ্ৰয়া।
সিদ্দেনামন্ত্ৰনা যা তু বিজ্ঞেয়া সা প্ৰৰোচনা।(নাট্য-৫ম ৩০)।
প্ৰৰোচনাথ কৰ্ত্তব্যা সিদ্ধেনোবা নিমন্ত্ৰণা।
ৰঙ্গসিদ্ধৌ পুনঃ কাৰ্যং কাব্য বস্তুনিৰূপনম্।। (নাট্য-৫ম.১৪১)
সিদ্ধই ইয়াত সূত্ৰধাৰক বুজাইছে।
উপনিমন্ত্ৰণ মানে সম্বোধন।

৩. অংকাৱলী- ভূমিকা - পৃঃ xvii
৪. ভৰতে নান্দীপাঠ আৰু নৃত্যৰ পৃথকভাৱে নিৰ্দেশ দিছে -তু- ৫ম ২০-২৩
৫. যস্তাণ্ডৱবিধিঃ প্ৰোক্তো নৃত্তং পিণ্ডীসমন্বিনঃ।
ৰেচকৈৰঙ্গহাৰৈশ্চ ন্যাসোপন্যাস সংযুত ঃ।
নান্দীপদানাং মধ্যে তু একৈকস্মিন্ পৃথক পৃথক।
প্ৰয়োক্তব্যো বিধিঃ সম্যক্ চিত্ৰভাৱভীপ্সুভিঃ।। (নাট্যশাস্ত্ৰ-৫ম ১৫৯-৬০)

৬)সুখাৰীজানুসদৃশং নানা মাৰ্গসমাশ্ৰয়ম্।
নানাবিধৈৰুপক্ষেপৈঃ কাব্যোপক্ষেপনং ভৱো।।
প্ৰস্তাৱৈ্যৰন্ত নিষ্ক্ৰামেৎ কাব্যপ্ৰস্তাৱকস্ততঃ।
এৱমেৱ প্ৰযোক্তব্যঃ পূৰ্ব্বৰঙ্গো যথাবিধি।। (নাট্যশাস্ত্ৰ ৫ম. ১৭৩-৭৪)

৭)নটী বিদূষকো বাপি পাৰিপশ্বক এৱ বা।
সূত্ৰধাৰেণ সাহিতাঃ সংলাপং যত্ৰ কুৰ্বতে।।
চিত্ৰৈৰ্বাক্যৈঃ স্বকাৰ্য্যোৎথৈঃ প্ৰস্তুতাক্ষেবিভিৰ্মিথঃ।
আমুখং তত্তু বিজ্ঞেয়ং নাম্না প্ৰস্তাৱনাপি সা।। সাহিত্য দৰ্পন ৫ম. ৩১-৩২)
সূত্ৰধাৰস্য বাক্যং বা সমাদায়াৰ্থমস্য বা।
ভৱো পাত্ৰপ্ৰৱেশশ্চেৎ কথোদঘাতঃ স উচ্যতে।।-সাহিত্য দৰ্পন ৬ষ্ঠ ৩৫)

৮.আমি এনে এটা স্থিতিৰ উল্লেখমাত্ৰ কৰি আহিছোঁ। এতিয়া আমি ইয়াৰ বিতং ব্যাখ্যা দিব খুজিছোঁ।

৯.পূৰ্বৰঙ্গ বিধাযৈৱং সূত্ৰধাৰো নিৱৰ্ততে।
প্ৰৱিশ্য স্থাপকস্তদ্বৎ কাব্যমাস্থাপযেত্ততঃ ।। ২৬।।
দিব্যমৰ্ত্যে স তদ্ৰূপো মিশ্ৰমন্যতৰস্তয়োঃ।

১০.যত্ৰ বীজ সমুৎপত্তিনানাৰ্থৰস সম্ভৱা।
প্ৰাৰম্ভেণ সমাযুক্তা তৎমুখং পৰিকীৰ্তিতম। (সাহিত্য দৰ্পণ ৫ম ৭৬-৭৭।।)

১১) আকৌ- প্ৰয়োজনানাং ৱিচ্ছেদে যদবিচ্ছেদকাৰণম।
যাৱৎসমাপ্তিবন্ধস্য স বিন্দুৰিতি সংস্থিতঃ।। - নাট্যশাস্ত্ৰ -XXi. ১৩

১২) ব্যাপি প্ৰাসংগিকং বৃত্তং পতাকেত্যভিধীয়তে।
পতাকা নায়কস্য স্যাৎ ন স্বকীয়ফলান্তৰম্।। ৬৭।।
গৰ্ভে সন্ধৌ বিমৰ্শে ৱা নিৰ্ব্বাহিসম্বস্য জায়তে।। - সাহিত্যদৰ্পণ-vi

১৩) ফলং সঙ্কল্প্যতে সম্ভিঃ পৰাৰ্থং যস্য কেৱলম্।
অনুবন্ধেন হীনস্য প্ৰকৰীং তাং বিনিৰ্দিশেৎ।। - নাট্যশাস্ত্ৰ

১৪) প্ৰাসংগিকং প্ৰদেশস্থং চৰিতং প্ৰকৰী মতা ।। - সাহিত্যদৰ্পণ- vi-৬৮

১৫) এই ঘটনাটো যদি সন্নিৱিষ্ট কৰা নহ'লহেঁতেন, নাটকীয় বৃত্তই কোনো কাৰণতে থমকি নৰ'লহেঁতেঁন। প্ৰতীক বা ৰূপকৰ সাহাৰ্য ইয়াত লোৱা হৈছে বিৰূপ ব্যৱহাৰৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰিবৰ কাৰণেহে।

১৬) বুদ্ধিজীবীৰ কোনো কোনো চক্ৰত (আৰু মই ইয়াক দূৰদৰ্শনত কোনো এক বিখ্যাত সমালোচকে প্ৰক্ষেপ কৰা শুনিছিলোঁ) বাদবিসম্বাদ শুনা যায় যে ভাৰতীয় প্ৰসংগত সংঘাতৰ কেনো স্থান নাই, এইটো এটা আচৰিত কথা। গীতাখনৰ পৃষ্ঠভূমি কি? সংঘাত হয়নে নহয়? গোটেই মহাভাৰতৰ যুদ্ধখনত শাৰীৰিক সংঘাততকৈ মানসিক সংঘাতৰ প্ৰাকল্য বেছি। উপনিষদ বিলাক মূল্যায়নৰ দুটা পংক্তি নিৰ্মাণ কৰা হৈছে, তাৰে এটাৰ ত্যাগ কৰি বেদান্ত দৰ্শন ঠিয় কৰোৱা হৈছে। আমি আনকি শকুন্তলা নাটকতো মানসিক সংঘৰ্ষৰ বীজ প্ৰবল বুলি যথাস্থানত দেখুৱাই আহিছোঁ।

১৭) নাট্যশাস্ত্র - XX. ৯৩-১০১
১৮) উৎসৃষ্টিককাংক একাংক নেতাৰঃ প্ৰাকৃতাঃ নৰাঃ।। ২৫০।।
ৰসোত্র কৰুণঃ স্থায়ী বহুস্ত্রীপৰিদেৱিতম্।
প্ৰখ্যাতমিত্তিবৃত্তং চ কৱিবুদ্ধ্যা প্ৰপঞ্চয়েৎ।। ২৫১।।
ভাণৱৎ সন্ধিবৃত্ত্যাংগন্যস্মিঞ্জয় পৰাজয়ৌ।
যুদ্ধঞ্চ ৱাচা কৰ্ত্তৱ্যং নিৰ্বেদৱচনং বহু।।২৫২।। -সাহিত্যদৰ্পণ-VI

১৯।হল্লীশক- ওঠৰখন উপৰূপক বা ক্ষুদ্ৰ নাটকীয় ৰচনাৰ এখন। ই এখন একাংকিকা আৰু নৃত্য-গীতৰ প্ৰাচুৰ্য ইয়াত দেখা যায়। নৃত্যত অংশ গ্ৰহণ কৰে একজন পুৰুষে আৰু সাত, আঠ নাইবা দহ গৰাকী নাৰীয়ে আৰু নৃত্য বৃত্তাকাৰত সম্পাদিত হয়।

২০। ঠায়ে ঠায়ে আমি কীৰ্তনৰ পৰা উদ্ধৃতি দিছোঁ যাতে আমাৰ অৱস্থান পৰিষ্কাৰ কৰিব পাৰোঁ।
২১। "ব্যক্তিশ্চ ভগ্না বৰণা চিৎঃ"।।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ৰস বিচাৰ

কেশদা মহন্ত

ৰসবিচাৰৰ আদৰ্শই পৃথিৱীৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত প্ৰাচীন ভাৰতীয় সাহিত্যক এক বিশিষ্ট আসন দিছে। ভৰতমুনিৰ কালৰেপৰা ভাৰতীয় সাহিত্যতত্ত্বৰ আচাৰ্যসকলে ৰসতত্ত্বৰ সম্পৰ্কতত পুংখানুপুংখ বিচাৰ-বিবেচনা কৰি আহিছে। ভৰতমুনিৰ আগতেও ভাৰতীয় সাহিত্য মৰ্মজ্ঞসকলে ৰসৰ বিষয়ে জানিছিল যে তেওঁৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'তে তাৰ ইংগিত আছে। ভৰতে কেৱল নাটক অৰ্থাৎ দৃশ্যকাব্যৰ সম্পৰ্কতহে ৰসতত্ত্বৰ আলোচনা কৰিছিল। তেওঁৰ মতে ৰস অবিহনে কোনো (কাব্য) অৰ্থৰ উপক্ৰম হ'ব নোৱাৰে। ভৰতে নাটকৰ ক্ষেত্ৰত আলোচনালৈ অনা আঠোটা ৰসৰ লগতে শান্তৰসকো অন্তৰ্ভুক্ত কৰাত কাব্যত ৰসৰ সংখ্যা নটা হয়গৈ।

ভক্তিক এটা ৰস বুলি কাব্য শাস্ত্ৰীসকলে স্বীকাৰ কৰা নাই, বৈষ্ণৱ ভক্তি সম্প্ৰদায় বিশেষতহে ভক্তিক ৰসৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। বোপদেৱে (খ্ৰীঃ ১৩ শতিকা) 'মুক্তাফল' নামৰ গ্ৰন্থত বিষ্ণুভক্তৰ লক্ষণ আৰু প্ৰকাৰ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ গৈ ভক্তিৰসেই সেই শৃংগাৰাদি নটা প্ৰকাৰত আস্বাদিত হয় বুলি কৈ সেইমতে ভক্তও ন প্ৰকাৰৰ বুলি কৈছে। সকলো ৰসৰে মূল বুলি প্ৰতিপাদিত ভক্তিৰসৰ লক্ষণ বোপদেৱে এইদৰে দিছে - "ব্যাস আদিৰ দ্বাৰা বৰ্ণিত বিষ্ণুৰ বা বিষ্ণুভক্তসকলৰ নৱৰসাত্মক চৰিত্ৰৰ শ্ৰৱণ আদিৰ ফলত হৃদয়ত যি চমৎকাৰ আনন্দৰ উদ্ভৱ হয়, সেয়ে ভক্তিৰস। পিছে এয়া কাব্যৰস নহয়।

ৰূপ গোস্বামী প্ৰভৃতি গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলে পুংখানুপুংখ বিচাৰ আৰু মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ দ্বাৰা তেওঁলোকৰ নিজ সম্প্ৰদায়ৰ অনুকূল ৰূপত ভক্তিক ৰসৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। কিন্তু গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলৰ অনুৰূপে আমি শংকৰদেৱৰ প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্মীয় সাহিত্যত ৰস বিচাৰ কৰিবলৈ যাব নোৱাৰোঁ। একে ভাগৱত আদি শাস্ত্ৰই গৌড়ীয় আৰু মহাপুৰুষীয়া দুয়োটা বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰে আধাৰ হ'লেও দুয়োটা সম্প্ৰদায়ৰ সাধনমাৰ্গত মিল নাই। এই সম্পৰ্কত চমুকৈ কিছু কথা ক'বলগীয়া হ'ল, নহ'লে বিষয়টোৰ অস্পষ্টতাই বাটকেঁৰা লগোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকি যায়।

গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলৰ মতে- 'শ্ৰীকৃষ্ণ স্বয়ং ভগৱান। শ্ৰীকৃষ্ণৰ হ্লাদিনী শক্তি ৰাধা। শক্তি আৰু শক্তিমানৰ তাদাত্ম্য আছে কাৰণে ৰাধা কৃষ্ণৰ একাত্মতা। শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰেমস্বৰূপ, প্ৰেমৰ হ্লাদিনী শক্তিয়েই ৰাধাৰূপে অৱতীৰ্ণা। লীলা প্ৰকাশৰ কাৰণেই একৰ এই দ্বিধাৰূপাশ্ৰয়।' আকৌ পৰম সাৰ ভূতা হ্লাদিনী নামে যি বৃত্তি, তাৰেই সাৰভূত বৃত্তি বিশেষৰ নাম ভক্তি। সেই ভক্তিকে ৰতি বোলে। ভক্তিৰ দুটা মূৰৰ এটা থাকে ভক্তত আৰু আনটো থাকে ভগৱানত।' মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে এই হ্লাদিনী শক্তিৰূপা ৰাধাৰ স্বীকৃতি মহাপুৰুষীয়া ধৰ্মত নাই।

গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলে ভক্তিক সম্পূৰ্ণৰূপে ধৰ্মীয় সাধনাৰ ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। মহাপুৰুষীয়া সাহিত্যতো নিজ সাধনমাৰ্গৰ অনুকূলে তথা কাব্যশাস্ত্ৰীয় ৰসতত্ত্বৰ পদ্ধতিৰে যোগ্যজনে মহাপুৰুষীয়া দৰ্শনৰ তথা মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ দ্বাৰা ভক্তিৰ ৰসস্বৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ দুৱাৰ মুকলি হৈ আছে। সদ্যহতে ভক্তিৰস সম্পৰ্কত মোৰ এয়ে মত যে' ভক্তি কবিপ্ৰসিদ্ধ ৰসৰ ঊৰ্ধত অৱস্থিত তত্ত্ব। নাটকৰ উপৰি কাব্যৰ ক্ষেত্ৰতো ৰস অপৰিহাৰ্য তত্ত্ব বুলি সৰ্বপ্ৰথম মত প্ৰকাশ কৰা আচাৰ্য আনন্দবৰ্ধনে (খ্ৰীঃ নৱম শতিকা) ধ্বন্যালোক'ত উদ্ধৃত কৰা স্বৰচিত শ্লোক এটাত এই কথা সুস্পষ্ট হৈ প্ৰকাশ পাইছে-

য়া ব্যাপাৰৱতী ৰসান্ ৰসয়িতুং কাচিৎ কৱীনাং নৱা
দৃষ্টিৰ্য়া পৰিনিষ্ঠিতাৰ্থৱিষয়োন্মেষা চ বৈপশ্চিতী।
তে দ্বে অপাপলম্ব্য বিশ্বমনিশং নিৰৰ্ণয়ন্তো ৱয়ং
শ্ৰান্তা নৈৱ চ লব্ধমব্ধি শয়ন, তদ্ভক্তিতুল্যাসুখম্।।

(ধ্বন্যালোক, ৩/৪৩ কাৰিকাৰ বৃত্তি)

অৰ্থ- হে সমুদ্ৰশায়ী, ৰসসমূহৰ আস্বাদন কৰা আৰু কৰোৱাত কাৰ্যৰত কবিসকলৰ যি নতুন দৃষ্টি, পৰমাৰ্থ বস্তুপ্ৰকাশ কৰাত কাৰ্যৰত পণ্ডিতসকলৰ যি দৃষ্টি, এই উভয়দৃষ্টিৰ দ্বাৰা আমি অখিল বিশ্বৰ নিঃশেষ বৰ্ণনা প্ৰস্তুত কৰি কৰি শ্ৰান্ত হৈ পৰিছোঁ, (হে নাৰায়ণ) কিন্তু তোমাক ভক্তি কৰাত যি সুখ, আমি তাক লাভ কৰিব পৰা নাই।

এনেস্থলত ভক্তিক কাব্যতত্ত্বৰ নৱ ৰসৰ পৰ্যায়ত পেলোৱাটো সংগত কথা নহ'ব। আগতেই কৈছোঁ, গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলৰ 'ভক্তিৰস' তেওঁলোকৰ ভক্তিসাধনাৰ অনুকূলে প্ৰতিষ্ঠা কৰা তত্ত্ব। তেনে আমি এতিয়া শংকৰদেৱৰ প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্মীয় সাহিত্যসমূহৰ মূল ৰস কি বুলি কম? ভক্তিৰ লগত সেই ৰসৰ সম্পৰ্ক কেনেধৰণৰ? বহল আলোচনালৈ নগৈ আচাৰ্য অভিনয় গুপ্তই (খ্ৰীঃ ১০/১১ শতিকা) ভক্তিক শান্তৰসৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ যুক্তিসিদ্ধ মতটিকে উনুকিয়াই যাওঁ। নাট্যশাস্ত্ৰৰ (৬/১০৯ কাৰিকা) লোচনটীকাত আচাৰ্যজনে কৈছে- 'ঈশ্বৰ প্ৰণিধান বিষয়ক ভক্তি আৰু শ্ৰদ্ধা, স্মৃতি - মতি - ধৃতি আৰু উৎসাহ প্ৰভৃতিৰে অনুপ্ৰৱিষ্ট হৈ শান্তৰসৰে অংগ হয়।

সেইকাৰণে ভক্তি আৰু শ্ৰদ্ধা, পৃথক ৰস ৰূপে গণনা কৰা নহ'ল।[৮] ইয়াত ঈশ্বৰ প্ৰণিধান বিষয়ক ভক্তি আৰু শ্ৰদ্ধা বোলোতে ঈশ্বৰৰ প্ৰতি ভক্তি আৰু শ্ৰদ্ধাকে নুবুজাই ঈশ্বৰ বিষয়ক ধাৰাবাহিক চিত্তবৃত্তিক বুজাইছে। নিৰ্গুণা ভক্তিৰ সাধনৰূপ সগুণা ভক্তিকহে তেওঁ শান্তৰসৰ অংগ বুলিছে। পৰম ৰসাত্মক ভগৱানৰ প্ৰতি যি আকৰ্ষণ অথবা ধাৰাবাহিকভাৱে বৈ থকা দ্ৰৱীভূত চিত্তবৃত্তিয়েই ভগৱদ্ ৰতি, ভক্তি ভাৱ।[৯] অভিনৱ গুপ্তই ওপৰত উদ্ধৃত কৰি অহা কথাখিনিৰ পিছতে এটা শ্লোক উদ্ধৃত কৰিছে-

মোক্ষাধ্যাত্মনিমিত্তস্তত্ত্বজ্ঞানাৰ্থ হেতুসংযুক্তঃ।
নিঃশ্ৰেয়সধৰ্মযুক্তঃ শান্তৰসো নাম ৱিজ্ঞেয়ঃ।।

তাৰ অৰ্থ হৈছে - 'শান্তৰস মোক্ষ আৰু অধ্যাত্মনিমিত্তক, তত্ত্বজ্ঞানৰ অৰ্থ(উদ্দেশ্য) বিশিষ্ট, নিঃশ্ৰেয়সধৰ্মযুক্ত বুলি জানিব লাগে।' এই মুক্তিসাধক শান্তৰসেই শংকৰদেৱৰ ভক্তিমূলক সাহিত্যসমূহৰ মুখ্যৰস। গতিকে এই আলোচনাত ভক্তি বুলিলে শান্তৰসৰ অন্তৰ্ভুক্ত তত্ত্বৰূপেহে পৰিগণ্য হ'ব। কাব্যতত্ত্বৰ দিশৰপৰাহে ইয়াত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত ৰস সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা হ'ব। আধ্যাত্মিক দৃষ্টিৰে অলোকসামান্য মানসিক স্তৰতহে আস্বাদনীয় 'ভক্তিৰস'ৰ প্ৰসংগ ইয়ালৈ টানি অনা নহ'ব।

দৃশ্যকাব্য, শ্ৰব্যকাব্য সকলোতে একোটা অংগী বা মুখ্যৰস থাকিব লাগে বুলি ভাৰতীয় সাহিত্যাচাৰ্যসকলে বিধান দিছে। শংকৰদেৱৰ কাব্য, নাটক আদিত প্ৰধানভাবে থকা ৰসটো কাব্যশাস্ত্ৰৰ দৃষ্টিৰে শান্তৰস। এই শান্তৰসৰ স্থায়ীভাৱ নিৰ্বেদই অনিত্য বস্তুৰ প্ৰতি বিৰাগ আৰু নিত্যবস্তুৰ প্ৰতি ৰাগ, ৰূপ। ড° মুকুন্দমাধৱ শৰ্মাৰ ভাষাত -'বাস্তৱিকতে সকলো ভক্তিৰ ক্ষেত্ৰতে চিত্ত ভগৱদ ভক্তিতে নিমজ্জিত হৈ পৰাৰ ফলত জাগতিক সুখসম্পদৰ প্ৰতি স্বভাৱতে এটা উদাসীনতা আহি পৰে। এই নিৰ্বেদভাৱৰ ফলতে হওক বা আত্মোপলব্ধিজনিত শমভাৱৰ ফলতে হওক, ভক্তিৰ ক্ষেত্ৰত অৱশেষত শান্তৰস ফুটি ওলোৱাতেই অধিক স্বাভাৱিক।[১০] এইখিনিতে উল্লেখ কৰা ভাল হ'ব, নাট্যশাস্ত্ৰত যে শান্তৰসত[১১] সুখ-দুখ একো নাথাকে বুলিছে, সেয়া প্ৰাকৃত বৈষয়িক সুখ-দুখহে। ভগৱন্তৰ প্ৰতি আকৰ্ষণৰূপ ভক্তি পৰম সুখস্বৰূপ হ'লেও সি অপ্ৰাকৃত। গতিকে তাৰ লগত বৈষয়িক সুখৰ সম্পৰ্ক নাই। আনন্দবৰ্ধনে শমভাৱক তৃষ্ণাক্ষয় বুলিছে, ৰুদ্ৰটে সম্যক্ জ্ঞান আৰু অভিনৱ গুপ্তই মোক্ষৰ হেতুভূত তত্ত্বজ্ঞান, আত্মজ্ঞান বা আত্মৰূপ বুলিছে। ভগৱদভক্তিৰূপ শমভাৱৰ স্বৰূপো এয়ে।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত ৰস সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাটো গভীৰভাৱে চিন্তা কৰি চালে সহজসাধ্য কথা নহয়। কবিজনাৰ ৰচনাৰাজিত শান্তৰস অথবা ভক্তিৰসৰ যি সৰ্বাত্মক স্থিতি, এজন সহৃদয় সামাজিক তাত নিমগ্ন হৈ থাকিলে, অথবা তাৰ প্ৰক্ৰিয়াই তেওঁক ব্যতিব্যস্ত কৰি থ'লে, স্বৰূপাৰ্থত শৃংগাৰ, হাস্য আদি ৰসসমূহৰ

প্ৰকৃতাৰ্থত আস্বাদন হয় নে নহয়, সেই কথা একে আষাৰতে কোৱা টান। উদাহৰণস্বৰূপে চোৱা যাওক- কৃষ্ণৰ বংশীধ্বনি শুনি কৃষ্ণ-প্ৰেমত উত্ৰাৱল হৈ পতিপুত্ৰ, গৃহকৰ্ম, গোধন, আনহে নালাগে লোকলজ্জাও ত্যাগ কৰি গোপীসকলে ঢাপলি মেলাৰ সময়ত -

কৃষ্ণে হৰিলন্ত চিত হৰাইল চেতন।
পিন্ধয় পাৱত নিয়া ৰত্নৰ কংকন।।
মুণ্ডত মেখলা বান্ধে বলয়াক গলে।
পিন্ধি গাৱে গলপতা কতো গোপী চলে।।
হাতত উঝণ্টি কাৰো চৰণে অংগুঠী।
কৃষ্ণক দেখিতে কতোজনী যায় উঠি ।। ইত্যাদি

(দশমস্কন্ধ ভাগৱত, ১২১৮ পদ)

বিপৰীত অলংকাৰৰ দ্বাৰা হাঁহিৰ উদ্ৰেক কৰা এই বৰ্ণনাত হাস্যৰসৰ ব্যঞ্জনা হ'ব লাগে। পিছে ভক্তি কাব্যৰ সহৃদয় পাঠকজনৰ মনত এই বৰ্ণনাই হাঁহিৰ উদ্ৰেক নকৰি ভক্ত গোপীগণৰ প্ৰিয়তম ভগৱন্তৰ প্ৰতি জন্মা দুৰ্বাৰ আকৰ্ষণৰ পটভূমিত গোপীসকলৰ পৰম উদ্বেগৰহে অনুভৱ জাগৃত কৰিব। সেইদৰে কৃষ্ণভিত্তিক শৃংগাৰ ৰসৰ অনুকূল বৰ্ণনায়ো প্ৰকৃতপক্ষে ভক্তিকাব্যৰ সহৃদয় পাঠক - দৰ্শক বা শ্ৰোতাক শৃংগাৰৰসৰ আস্বাদন দিয়ে বুলি ভাবিব নোৱাৰি। ড°মুকুন্দমাধৱ শৰ্মাই ' ৰাম বিজয় নাট'ৰ ৰস আলোচনাৰ প্ৰসঙ্গত কৈছে [১২] - 'আলংকাৰিকসন্মত ভাৱে ইয়াত সহৃদয়ে ৰাম নামৰ নায়ক অথবা সীতা নামৰ নায়িকাৰে সৈতে সাধাৰণীকৰণৰ দ্বাৰা শৃংগাৰ ৰসৰ অনুভূতি লাভ কৰিব নোৱাৰে।' গতিকে দৃশ্যমান অদৃশ্যমান উভয়ৰূপত শংকৰদেৱৰ সমস্ত কৱিকৰ্মতে প্ৰবাহিত হৈ থকা ভক্তি অৰ্থাৎ শান্তৰসৰ পৃষ্ঠভূমিত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত ৰসসমূহৰ বিশ্লেষণ কৰাটো অতীৱ দুৰূহ কৰ্ম।

অংগীৰসটোক অন্য অংগৰসসমূহে পুষ্ট কৰিব লাগে। আনন্দবৰ্ধনে কৈছে-

প্ৰসিদ্ধেঽপি প্ৰবন্ধানাং নানাৰসনিবন্ধনে।
একো ৰসোঙ্গীকৰ্তব্যস্তেষামুৎকৰ্ষমিচ্ছতা।।

(ধ্বন্যাঃ ৩/২১)

মহাকাব্য নাটক আদিত বহুৰস অংগাংগীভাৱে সন্নিৱিষ্ট হোৱাটো প্ৰসিদ্ধ কথা হ'লেও, যিসকলে কাব্য আদিৰ শোভাতিশয় দেখুৱাবলৈ ইচ্ছা কৰে, সেইসকলে এটা ৰসকহে অংগী অৰ্থাৎ প্ৰধান কৰি দেখুৱাব লাগে। শংকৰদেৱৰ কৱিকৰ্মসমূহত শান্তৰসেই অংগীৰস। শৃংগাৰ, বীৰ, হাস্য, ৰৌদ্ৰ, কৰুণ, বীভৎস, ভয়ানক, অদ্ভুত- এই আঠোটি ৰসৰ লগতে বিশ্বনাথ কৱিৰাজে 'অথ মুনীন্দ্ৰসম্মতো ৱৎসলঃ (সাহিত্য

দৰ্পণ, ৩/২৫১-৫২) বুলি বাৎসল্যকো ৰসৰ শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। সেই বাৎসল্যৰ ভূমিকাও শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত অংগী শান্তৰসৰ অংগৰূপে তাৰ পুষ্টিসাধন কৰিছে। এই আলোচনাত এই বিভিন্ন অংগৰসসমূহে অংগীৰস শান্তৰ ব্যঞ্জনাত কেনেদৰে অৰিহণা যোগাইছে, তাৰ দুটিমান উদাহৰণ দাঙি ধৰিম।

কাব্যশাস্ত্ৰত শৃংগাৰ আদি ৰস ৰূপে স্বীকৃত। জ্ঞানৰ তৃতীয় নেত্ৰৰ দীপ্তিৰে কামভাৱ দগ্ধ কৰা মহাযোগী শিৱও যি ভাৱৰপৰা সম্পূৰ্ণভাৱে বিমুক্ত হ'বপৰা নাছিল, সৃষ্টিৰ আদিম প্ৰেৰণামণ্ডিত সেই কামভাৱ দমন কৰাটো সহজসাধ্যও নহয়, কল্যাণপ্ৰদো নহয়। সেয়েহে বৈষ্ণৱ সম্প্ৰাদায়ত কাম প্ৰবৃত্তিক ভগৱদ উন্মুখ কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যতো শৃংগাৰী কথাসমূহ সেই উদ্দেশ্যৰ দ্বাৰাই প্ৰণোদিত। উপপতিৰূপে কৃষ্ণৰ প্ৰেমত নিমজ্জিত হোৱা গোপীসকলৰ প্ৰণয় অংকুৰিত হোৱাৰ ক্ষণতো, সেয়েহে তেওঁলোকে 'সমস্ত ধৰ্মৰ ফলসূৰ্তি কৃষ্ণ' বুলি হৰণকালত দুয়োহাত ওপৰলৈ তুলি প্ৰণাম কৰিছে। প্ৰণয়ৰ সেই পাতনিকালতে প্ৰিয়তম কৃষ্ণই প্ৰণয়াৰ্থী গোপীগণক তত্ত্ব উপদেশ দিছে -

মোতেসে একান্ত চিত্ত যাৰ তাক
নকৰে কামে অনৰ্থ।
নিশ্চয় জানিবা যেন ভজা ধান
গজিবে নুহি সমৰ্থ।। (দশম, ৯১৪ পদ)

এনেস্থলত শংকৰদেৱে কাব্যশাস্ত্ৰীয় পদ্ধতিত ৰসৰ উপাদানৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি শৃংগাৰাদি ৰসব্যঞ্জনাৰ প্ৰয়াস কৰিব বুলি ক'ব নোৱাৰি। মূল ভক্তিৰসৰ পুষ্টিৰ লক্ষ্য ৰাখি আৰু অধিক স্থলতে আধাৰগ্ৰন্থৰ অনুসৰণৰ মাজতে আৱদ্ধ কবি শংকৰদেৱৰ অনায়াসলব্ধ কৃতিত্বই এই বিষয়ত যথাসৰ্বস্ব।

শংকৰৰদেৱৰ ৰচনাৱলীত শৃংগাৰ ৰসৰ উদাহৰণ প্ৰধানকৈ ৰাসলীলাৰ প্ৰসংগ থকা কীৰ্তন, দশম স্কন্ধ, ভাগৱত আৰু 'কেলিগোপাল' নাটত. 'ৰুক্মিণী হৰণ', কাব্য আৰু একে নামৰ নাটখনত, পাৰিজাত হৰণ নাটত, ৰাম-বিজয় নাটত, কীৰ্তনৰ 'কুঁজীৰ বাঞ্ছাপূৰণ', 'কংসবধ' 'গোপী-উদ্ধৱ-সংবাদ' আৰু বিষ্ণুৰ মোহিনীৰূপ দেখি মহাযোগী শিৱৰ কামভাৱ উদ্দীপ্ত হোৱাৰ বৰ্ণনাৰে 'কীৰ্তন'ৰ 'হৰমোহন' আৰু একাদশ স্কন্ধ 'ভাগৱত'ৰ একে বিষয়ক কথাংশত পোৱা যায়। একে কাহিনী বিশিষ্ট ৰচনাসমূহ একেলগে সামৰি যথাসম্ভব সংক্ষিপ্তৰূপত বিষয়টোৰ আলোচনা কৰিম।

গোপী - কৃষ্ণৰ শৃংগাৰৰ পাতনি মেলা 'বস্ত্ৰহৰণ' প্ৰসংগতে কাব্যশাস্ত্ৰীয় 'পূৰ্বৰাগ' অৱস্থা ঘটিছে। গোপীগণে 'গোধূলি প্ৰভাতে যাক নেত্ৰে কৰে পান', সেই প্ৰাণবন্ধু মাধৱৰ দৰ্শনত উদ্ভূত গোপীগণৰ কৃষ্ণৰ প্ৰতি (অনু)ৰাগ জন্মাৰ পটভূমি অতি ব্যাপক। শৰত কালৰ মনোৰম পৰিৱেশত বৃন্দাবনত গৰু চৰাই থকাৰ সময়ত

কৃষ্ণই কৰা বংশীধ্বনি শ্ৰৱণ কৰি গোপীগণৰ 'ভৈলন্ত ব্যামোহ কামে জৰ্জ্জৰিত চিত' হয় আৰু তেওঁলোকে 'কৃষ্ণৰ মূৰ্তিক হৃদয়ত কৰে ধ্যান/কৃষ্ণত পশিল যেন জীৱ - মন - প্ৰাণ। দশমৰ এই প্ৰসংগত (৮৩৬-৮৬৩ পদ) গোপীগনৰ অভিলাষ, কৃষ্ণৰ স্মৰণ, গুণকথন, উদ্বেগ প্ৰভৃতি কামদশা প্ৰকট হৈছে। তাৰ পিছত কৃষ্ণক পাবৰ কাৰণে তেওঁলোকে কাত্যায়নী ব্ৰত কৰাত প্ৰাপ্তিৰ উপায় চিন্তন হৈছে। বস্ত্ৰহৰণৰ পিছত কৃষ্ণই শৰতৰ বিতোপন ৰাতি গোপীগণৰ লগত ক্ৰীড়া কৰাৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দিছে। সেইমতে শৰত কালৰ পূৰ্ণিমা ৰাতি বংশীধ্বনি কৰি কৃষ্ণই গোপীগণক সন্মোহিত কৰিলে। কৃষ্ণপ্ৰেমত উত্ৰাৱল হৈ তেওঁলোক বৃন্দাবনত উপস্থিত হ'ল। শৰতকালীন পৰিৱেশ আৰু কৃষ্ণৰ বংশীধ্বনি গোপীসকলৰ ৰতিভাবৰ উদ্দীপন বিভাৱ। আত্মীয় স্বজনৰ বাধা পাই বৃন্দাবনলৈ যাব নোৱাৰি ধ্যানতে কৃষ্ণৰ লগত মিলিত হৈ তনুত্যাগ কৰা গোপীসকলৰ বিৰহ সন্তপ্ত অৱস্থাৰ বৰ্ণনাত কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰৰ মনোৰম ব্যঞ্জনা হৈছে। সেই গোপীসকলে অধীৰভাৱে 'কৃষ্ণ কৃষ্ণ' বুলি ৰোদন কৰিছে, অস্থিৰ হৈ এবাৰ বহিছে, এবাৰ উঠিছে, একোবাৰ মাটিত বাগৰিছে, নিঃশ্বাস ত্যাগ কৰিছে। এইখিনি অনুভাৱ প্ৰকাশ হোৱাৰ পিছত গোপীগণে ধ্যানস্থ অৱস্থাত কৃষ্ণক আলিংগন কৰা, ৰোমাঞ্চ, অশ্ৰু পাত আদি অনুভাৱ তথা সাত্ত্বিকভাৱ প্ৰকাশ পাইছে। এই গোপীসকলে এই ধ্যানস্থ অৱস্থাতে পৰম প্ৰিয় কৃষ্ণত বিলীন হৈ অপ্ৰাকৃত পৰম আনন্দ ৰূপত তন্ময়তা লাভ কৰিছে।

ইফালেদি বৃন্দাবনলৈ গৈ কৃষ্ণৰ ওচৰ পোৱা গোপীসকলক কৃষ্ণই নানান চাতুৰী কৰি কথা কোৱাৰ সময়ত কৃষ্ণৰ প্ৰতিটো প্ৰশ্নৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰূপে গোপীগণৰ অনুৰাগ, লজ্জা, স্মিতহাস, কটাক্ষপাত, স্তম্ভ, বিবৰ্ণতা অশ্ৰুপাত আদি অনুভাৱসমূহ প্ৰকাশ পাইছে। গোপীৰ সঞ্চাৰীভাৱ কোপ 'জাজ্বল্যমান' হৈ প্ৰকট হৈছে। প্ৰিয়তম্ কৃষ্ণই নানা যুক্তিৰে গোপীসকলক ঘৰলৈ ঘূৰি যাবলৈ কোৱাত 'গোপীৰ মুণ্ডত যেন পৰিল নিৰ্ঘাত' অৱস্থা হোৱাৰ সময়ত গোপীগণ দুৰন্ত চিন্তাত বিবৰ্ণ পৰিছে, সঘনে নিঃশ্বাস কাঢ়িছে, হৃদয়ত খেদ হৈছে, ধাৰায়ে লোতক বৈছে, আৰু 'চৰণে ভূমিক লিখৈ দেখৈ অন্ধকাৰ, নাহি শ্ৰুতি স্তান' অৱস্থা ঘটিছে। নিশ্চিতভাৱেই শংকৰ কৱিৰ এইখিনি বৰ্ণনাত (দশম ১২২৪-১২৫১ পদ) শৃংগাৰ ৰসৰ অনুভাৱ তথা ব্যভিচাৰীভাৱৰ মঞ্জুল প্ৰকাশ ঘটিছে।

অৱশেষত গোপীৰ প্ৰেমভকতিত বশ্য হৈ 'কৰিলন্ত কৃষ্ণে কামকেলি বিপৰীত।' আলিংগন, চুম্বন, নখক্ষত আদি নানান ৰতিক্ৰীয়াৰে জলবিহাৰ, বনবিহাৰ কৰাৰ দীঘলীয়া বৰ্ণনাত বৃন্দাবনৰ প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশৰ উদ্দীপন বিভাৱ, গোপীগণ তথা কৃষ্ণ পৰস্পৰে আলম্বন বিভাৱ, হৰ্ষ, মদ, গৰ্ব আদি ব্যভিচাৰীভাৱ তথা বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ৰতিক্ৰীড়াৰূপ অনুভাৱৰ সংযোগত শৃংগাৰ ৰস নিষ্পন্ন হৈছে। কৃষ্ণ অন্তৰ্ধান

হোৱাত গোপীগণে মাটিত বাগৰি বিলাপ কৰা, অচেতন হৈ পৰা, কেশৱৰ কৰ্ম কৰা প্ৰভৃতি ব্যাধি, জড়তা আৰু উন্মাদ আদি বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰৰ কামদশাসমূহ প্ৰকাশ পাইছে। অৱশেষত গোপীগণে চৰম উন্মাদ অৱস্থাত বৃন্দাবনৰ চেতন-অচেতনবোধ হেৰুৱাই বৃক্ষ - পক্ষীগণক কৃষ্ণৰ বতৰা সুধিছে। কৃষ্ণৰ বিশেষ স্নেহ লাভ কৰা গোপীগৰাকীলৈ অন্য গোপীৰ ঈৰ্ষা জন্মিছে। কোপ, গ্লানি, খেদ, ঔৎসুক্য, বিষাদ, চিন্তা আদি ব্যভিচাৰীভাৱৰ সম্যক প্ৰকাশৰ দ্বাৰা কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰ মনোগ্ৰাহী ৰূপত ব্যঞ্জিত হৈছে। কৃষ্ণৰ বিভিন্ন বিহাৰত ব্যঞ্জিত হোৱা সম্ভোগ শৃংগাৰৰ আলোচনাৰে বাহুল্য নকৰি ৰাস সম্পৰ্কীয় বিষয় ইয়াতে সামৰা হ'ল।

শংকৰদেৱৰ 'ৰুক্মিণীহৰণ' কাব্য আৰু 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটৰ কাহিনীটো হৈছে কৃষ্ণ - ৰুক্মিণীৰ প্ৰণয়বিষয়ক। ভাটৰ মুখত ৰুক্মিণীৰ কথা 'শ্ৰৱণ' কৰি কৃষ্ণৰ পূৰ্বৰাগ জন্মিছে -'ৰুক্মিণীক ৰূপ-গুণ শুনিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণ হেঠ মাথ কয় নিঃশ্বাস ফোকাৰি ঘনে ঘনে ৰুক্মিণীক ধ্যানকয়ে ৰহল।' ৰুক্মিণীৰ চিন্তাত কৃষ্ণৰ নিদ্ৰা হৰিল-

জগত নিবাস শ্বাস ঘনে ফোকাৰত
চিন্তিতে ৰুক্মিণী নাৰী।
গুণিতে কামিনী যামিনী যাই
নয়নে নিন্দ নাহি আই।।

এইদৰে কৃষ্ণৰ অভিলাষ চিন্তা, উদ্বেগ আদি কামদশাৰ উদ্ভৱ হ'ল। সেই একে অৱস্থা হৈছে ৰুক্মিণীৰো ভাটৰ মুখে কৃষ্ণৰ কথা শ্ৰৱণ কৰি 'কৃষ্ণক ৰূপলাৱণ্য শুনিয়ে মোহিত হুয়া যৈচে কৃষ্ণ চৰণ চিন্তল'-ইত্যাদি। এইদৰে পূৰ্বৰাগ উদয় হোৱা ৰুক্মিণীয়ে 'কৈচন কেশৱ দৰশনে হোই' বুলি চিন্তা নামৰ কামদশা প্ৰকাশ কৰিছে। ৰুক্মিণীয়ে যেতিয়া সখীয়েক লীলাৱতীৰ মুখত ভীষ্মকে তেওঁক কৃষ্ণলৈ বিবাহ দিয়াৰ কথা শুনিলে, 'তাহে শুনি ৰুক্মিণী আনন্দে যৈচে নাচয়ে লাগল' অৱস্থা হোৱাত অনুভাৱ[১১] প্ৰকাশ পাইছে। তাৰ পিছত যেতিয়া মদনমঞ্জৰীয়ে ক'লেহি ৰুক্মীয়ে 'তোহাৰ নিমিত্ত শিশুপাল নৃপতিক বৰ অনাৱল' সেই বিপ্ৰিয় বচন শুনি 'শ্ৰীকৃষ্ণক বিৰহ তাপে ৰুক্মিণীক যৈচে অৱস্থা মিলল' সেয়া বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰৰ প্ৰথমটো ভাগ পূৰ্বৰাগৰ কৰুণ বিয়োগৰ অৱস্থা প্ৰকট হৈছে ঃ

হৰি বিনে ৰমণী দেখয় অন্ধিয়াৰি।
ৰহয় না দেহা বিৰহ কৰু নাৰী।।
ঘন ঘন মুৰুচি পৰয় বৰ নাৰী।
ফোকাৰয় শ্বাস নয়নে ঝুৰে বাৰী।।
কৃষ্ণৰ চৰণ চিন্তিয়ে চিতলাই।
ঘন যদুনাথ জম্পয় পুনু মাই।

হৰিক নিৰাশে হ্ৰাস ভেলি দেহ।

এইদৰে 'শংকৰ কহ ৰমনীক নৱ নেহ'-অৰ্থাৎ ৰুক্মিণীৰ নৱোদ্ভিন্ন পূৰ্বৰাগ বৰ্ণিত হৈছে। হৰি বিনে জগত অন্ধকাৰ দেখাত অনালম্বতা নামৰ কামদশা, বিষাদ, মোহ (মূৰ্চ্ছা) মতি, ধৃতি আদি ব্যভিচাৰী ভাৱ নিঃশ্বাস ত্যাগ, অশ্ৰুপাত, শৰীৰৰ তাসৌষ্ঠৱ-এইবিলাক অনুভাৱে ৰুক্মিণীৰ পূৰ্বৰাগ বিপ্ৰলম্ভ ধ্বনিত কৰিছে।

বিবাহৰ পিছত কৃষ্ণ - ৰুক্মিণীৰ বিহাৰৰ বৰ্ণনা নাটখনৰ অন্তিম গীতটিত দাঙি ধৰা হৈছে-

আলিংগি অংগ অনংগ ৰাগ ৰসিক
ৰমণীক ভুজ মেলি
হাসি হাসি হৰষে হৰষে নখ পৰশি
কুচ কাঞ্চুৰি ফোৰকানে। ইত্যাদি।

'কেশৱ হে. হামাকেৰি, ৰাখহ প্ৰাণ' (ৰুঃহঃ নাটৰ গীত) বুলি কৃষ্ণত আত্মসমৰ্পণ কৰা ভকত 'ৰুক্মিণীক ভকতিবশ্য হুয়া বিবিধবিহাৰ মদন - খেল, লীলাকেলি কৌতুক' কৰি জগতৰ পৰমগুৰু নাৰায়ণে' ৰুক্মিণীৰ মনোৰথ পূৰণ কৰিলে বুলি নাটৰ অন্তত সূত্ৰধাৰে ঘোষণা কৰিছে। গতিকে দেখা গ'ল কৃষ্ণ - ৰুক্মিণীৰ শৃংগাৰ বৰ্ণনৰ শেষ লক্ষ্য ভক্তি, 'জানি কৃষ্ণচৰণে চিত্ত দিয়া নিৰন্তৰে হৰি' বুলিব পৰা শান্তৰসৰ তন্ময় অৱস্থা।

'পাৰিজাত হৰণ' নাটতো ৰুক্মিণী সত্যভামা' ভাৰ্যা দুহোঁ সহিত যৈচন লীলাকেলি কৌতুক' কৰাৰ বৰ্ণনাৰে চুম্বন, কুচত নখক্ষত ইত্যাদিৰ দ্বাৰা 'শ্ৰীকৃষ্ণ ভকত ৰমণীসৱক মনোৰথ' পূৰণ কৰাৰ যি বৰ্ণনা নাটখনৰ অন্তিম গীতটিত দিছে, সিও' ৰুক্মিণীহৰণ নাটৰ গীতটিৰ সৈতে একে ধৰ্মবিশিষ্ট। এইখিনিতে উল্লেখ কৰি যাব খোজোঁ, 'ৰামবিজয়' নাটতো ভক্তা সীতাৰ মনোৰথ পূৰণ কৰি ৰামচন্দ্ৰই 'পৰম ৰসে কেলি' কৰাৰ বৰ্ণনাৰে অন্তিম গীতটি ৰচিত, এই গীতটো কাব্য শাস্ত্ৰীয় সম্ভোগ শৃংগাৰ ব্যঞ্জিত হৈছে।

'ৰামবিজয়' নাটৰ কাহিনীৰ গাঁথনি 'ৰুক্মিণী হৰণ'ৰ সৈতে প্ৰায় একেই। 'ৰামবিজয়'ৰ নায়িকা সীতাক জাতিস্মৰ কন্যাৰূপে বৰ্ণনা কৰি পূৰ্ব জন্মৰপৰা তেওঁৰ ৰামৰ প্ৰতি পূৰ্বৰাগ সূচিত কৰিছে। চৰ্বিত্ত চৰ্বণ আৰু বাহুল্যৰ ভয়ত সেই নাটৰ শৃংগাৰী বৰ্ণনাসমূহ আলোচনালৈ অনা নহ'ল।

কীৰ্তনত কংস ৰজাৰ চন্দন যোগান ধৰা কুঁজী যুৱতীয়ে সুকুমাৰ ৰূপৰ কৃষ্ণ - বলোৰামক চন্দন অৰ্পণ কৰি কৃষ্ণৰ প্ৰসাদত তৎক্ষণাৎ দিব্যসুন্দৰী হৈ পৰা আৰু কৃষ্ণই তাইক কাম ক্ৰীড়াৰে অনুগ্ৰহ কৰাৰ কথা আছে। কৃষ্ণৰ পৰশনত সুন্দৰী হৈ পৰা সেই যুৱতীয়ে কামাতুৰ হৈ কৃষ্ণৰ বস্ত্ৰত ধৰি 'তুমি চিত্ত মোৰ/ মথিলা

মাধৱ/এৰিবে নপাৰো আমি' বুলি নিজ গৃহলৈ আমন্ত্ৰণ জনালে। কৃষ্ণই যুৱতীক কংসবধৰ পিছত তেওঁৰ গৃহলৈ যাব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দি পিছত জগতৰ স্বামী কুঁজীৰ বিলাসপূৰ্ণ ভৱনলৈ গ'ল। কৃষ্ণই মনুষ্য চেষ্টা দেখুৱাই সুৰত ক্ৰীড়াৰে সেই যুৱতীৰ মনোৰথ পূৰণ কৰাৰ বৰ্ণনাত সম্ভোগ শৃংগাৰ ব্যঞ্জিত হৈছে। ইয়াতো আমি দেখিবলৈ পাওঁ শৃংগাৰ ক্ৰিয়াৰ পৰিণতি ঘটিছে ভক্তি বা শান্তৰসত-

(কৃষ্ণৰ চৰণ) হৃদয় স্তনক চক্ষুত ঘষিয়া
এৰাইল মদন পীড়া।।
আনন্দ মুৰ্তিক দুইহাতে হিয়াত
আলিংগি ভৈল নিষ্পাপ।
মোক্ষতো অধিক আনন্দ মিলিল
তৰিল সংসাৰ তাপ।।

(কীৰ্তন ১২৭১ পদ)

কীৰ্তন'ৰ 'কংসবধ' খণ্ডত আৰু কেইটিমান বৰগীতত শংকৰদেৱে কৃষ্ণবিৰহত গোপীসকল আতুৰ হোৱাৰ যি মৰ্মস্পৰ্শী বৰ্ণনা দাঙি ধৰিছে, সেৱা কৰুণ বিপলম্ভ শৃংগাৰৰ নিদৰ্শন। দশম স্কন্ধ ভাগৱততো কংসবধৰ এই প্ৰসংগটো আছে। কীৰ্তনৰ অন্তৰ্ভুক্ত গোপী - উদ্ধৱ সংবাদটো সংক্ষিপ্ত কাহিনী কথন মাত্ৰ। আনহাতেদি দশমস্কন্ধৰ অন্তৰ্ভুক্ত এই শীৰ্ষক খণ্ডটো সকলো প্ৰকাৰে কাব্যৰ লক্ষণ বিশিষ্ট এখনি খণ্ডকাব্য।[১৪] এই কাব্যতো গোপী বিৰহৰ বৰ্ণনা হৃদয় পৰশা।

কৰুণ আৰু কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য ভৰতমুনিৰপৰা আৰম্ভ কৰি বিশ্বনাথ কৱিৰাজলৈ স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ কৰা সত্ত্বেও আমাৰ বহুজন সাহিত্য আলোচকক ৰস দুটাৰ পাৰ্থক্যবোধৰ ক্ষেত্ৰত আউল লগোৱা দেখা যায়। কৰুণ ৰসৰ স্থায়ীভাৱ শোক, কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰৰ স্থায়ীভাৱ ৰতি। কৰুণৰস নৈৰাশ্যযুক্ত, কৰুণ বিপ্ৰলম্ভআশাযুক্ত ।[১৫] কৰুণবিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰত প্ৰিয়জনৰ লগত পুনৰ্মিলন ঘটে, কৰুণৰসত ইষ্ট বা বাঞ্ছিতজনৰ বিয়োগ ঘটাৰ ফলত স্থায়ীভাৱ শোকৰহে স্থিতি থাকে, ৰতিৰ স্থিতি আৰু থাকিব নোৱাৰে। এইখিনিতে এটা কথা উল্লেখ কৰিবলগীয়া হ'ল। কালিদাসৰ 'শকুন্তলা' নাটকত কণ্বমুনিৰ আশ্ৰমৰপৰা শকুন্তলাক স্বামীগৃহলৈ বিদায় দিয়া দৃশ্যত আমাৰ কাৰুণ্য উথলি উঠিলেও তাত কৰুণ ৰসৰ ব্যঞ্জনা হোৱা নাই। শকুন্তলাৰ প্ৰতি কণ্বৰ বাৎসল্যৰতি, সখীয়েকইঁতৰ সখ্যৰতি সেই ক্ষেত্ৰত স্থায়ীভাৱ, শোক স্থায়ীভাৱ হ'বলৈ হ'লে শকুন্তলাৰ পুনৰসমাগমৰ সূত্ৰ একেবাৰে ছিগিব লাগিব। ছোৱালী উলিয়াই দিয়াৰ কাৰুণ্যত এনে স্থিতি কেতিয়াও হ'ব নোৱাৰে। হিন্দী সাহিত্যত এনে কাৰুণ্যক কৰুণৱাৎসল্য আদি নামকৰণ কৰিছে। বাৎসল্যক ৰস বুলি ধৰিলে, কৰুণবাৎসল্য তাৰে এটা ভাগ হ'ব।

'কংসবধ'ৰ ' এ জয় হৰি জয় ৰাম' ঘোষাৰে বিজয় সূচনা কৰা কীৰ্তনটিত বাজৈ শিংগা শংকৰ নিস্বান, বিজয়াৰ্থী হৰি আৰু বলৰামে কংসবধৰ উদ্দেশ্যে ৰথত উঠি যাত্ৰা কৰিলে। কৃষ্ণৰ বিৰহত পৰি পৰি গোপনাৰীয়ে কান্দিবলৈ ধৰিলে। তেওঁলোকে 'ক্ৰূৰ অক্ৰূৰ'ক 'জীৱ কাঢ়ি নিয়া'ৰ বাবে মনে তিৰস্কাৰ কৰিলে। এইবিলাক অনুভাৱ প্ৰকাশ কৰা শোকপ্ৰাপ্ত গোপীসকলে কৃষ্ণৰ কৰ্ম আৰু ৰূপ স্মৰণ কৰি ধেনু চৰোৱা, সুললিত বেণু বজোৱা আদি গুণকথন কৰিবলৈ ধৰিলে। 'এ' প্ৰাণ হৰি গৈলা এৰি' ঘোষাৰে আৰম্ভ কৰা ইয়াৰ পিছৰ কীৰ্তনটিত গোপীৰ বিষাদ তীব্ৰতৰ হৈছে। আজি পাইবে কোন ভাগ্যৱতী' আৰু 'পাই বা গৈয়া নাগৰী সুন্দৰী' ইত্যাদি বাক্যত ঈৰ্ষা শংকাৰ 'জানো কেনমতে হৃদি সহে' বুলি লোতক বোৱাই নিশ্বাস ফোকাৰাত ঔৎসুক্য, 'হৰিবিনে নভাষে বচনে' হোৱাত গ্লানি, কৃষ্ণড়ে প্ৰাণ চিত্ত অৰ্পণ কৰাত মতি, এইদৰে গোপীৰ মনত উদ্ভৱ হোৱা নানা ভাৱসমূহে বিপ্ৰলম্ভশৃংগাৰৰ ব্যভিচাৰী ভাৱৰূপে মূল ৰসটোক পুষ্ট কৰিছে। 'দশম স্কন্ধ ভাগৱত'ৰ এই প্ৰসংগটোত 'ভকতৰ শোকে হৰি আকুল একান্ত' হৈ দূত বাকেৰে গোপীসকলক কৃষ্ণই এইবুলি শান্ত কৰিছে-

> *"আসিবো অচিৰ কালে চায়া মল্ল খেড়ি।*
> *যায়োক পালটি সখীসৱ মোক এৰি।।*১৮০৯।

কৃষ্ণ গৈ থকা ৰথখনলৈ চাই চাই কিছুপৰ ৰৈ থকা গোপীসকলৰ 'কৃষ্ণ লগে যায় সমস্তৰে চিত চলি/ৰহি আছে' অৱস্থাত জড়তা ব্যভিচাৰী ভাৱৰ উদয় হৈছে। কৃষ্ণৰ চৰণ মাত্ৰ চিন্তি বঞ্চে দিন/ তৰিলেক গোপীসৱে সংসাৰ সাক্ষাত' (১৮১৩ পদ) বোলা বৰ্ণনাত কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰে আৰ্দ্ৰ কৰি থোৱা মনত সহজতে শান্তৰস উদ্ৰিক্ত হৈছে।

প্ৰসংগতঃ উল্লেখ কৰি যোৱা ভাল হ'ব শংকৰদেৱৰ ৰচিত ভালেকেইটি গীতত আলংকাৰিকসকলৰ দৃষ্টিত পৰম মধুৰ কৰুণ বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰ ৰস ব্যঞ্জিত হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে গোপীৰ প্ৰথম বিৰহৰ মৰ্মস্পৰ্শী বৰ্ণনাৰে ৰচিত 'কেলিগোপাল' নাটৰ গীতকেইটি।

> *হা হৰি হা হৰি কৰয়ে কামিনী মিলি*
> *বিৰিন্দা বিপিন বিচাৰি।*
> *ঘন ঘন মুৰুছি পৰয়ে বৰবালা*
> *দিশ দশ দেখু অন্ধিয়াৰি।* ইত্যাদি।

এই গীতসমূহত গোপীৰ চিন্তা, বিষাদ, ঔৎসুক্য, ঈৰ্ষা আদি ব্যভিচাৰীভাৱ আৰু অশ্ৰুপাত, সন্তাপ, প্ৰলাপ, উন্মাদ আদি কামদশা ললিত ভাষাত ব্যঞ্জিত হৈছে। কৃষ্ণ মথুৰালৈ গুচি যোৱাৰ পিছৰ গোপীৰ বিৰহবিধুৰ অৱস্থাৰ বৰ্ণনা তথা 'গোপী - উদ্ধৱ

সংবাদ'ত গোপীৰ বিৰহ দুখ, নন্দ-যশোদা আদিৰ বাৎসল্য বিৰহভাৱ অন্তস্পৰ্শী ৰূপত ব্যঞ্জিত হৈছে।

'কীৰ্তন'ৰ 'হৰমোহন' খণ্ড আৰু 'একাদশ স্কন্ধ ভাগৱত'ত বিষ্ণুৰ মোহিনী ৰূপ দেখি দিব্য উপবনত মহাযোগী শিৱৰ কামাতুৰ অৱস্থা ঘটাৰ বৰ্ণনাত শৃংগাৰী বৰ্ণনাৰ আতিশৰ্য চকুত পৰিলেও যোগীৰাজ শিৱৰ চূড়ান্ত কামবিহ্বল অৱস্থা আৰু তত্ত্বজ্ঞানৰ পৰাকাষ্ঠা এই দুই চৰম বৈপৰীত্যৰ[১৬] দ্বাৰা শাশ্বত সত্য প্ৰাপ্তিৰ পথহে সমুদভাসিত হৈ উঠিছে। সেই পটভূমিত লৈ চালে সহজতে এই কথা হৃদয়ংগম হ'ব যে 'হৰমোহন'ৰ কাহিনীত অনুচিত আলম্বনত ব্যঞ্জিত হোৱা ৰতিভাৱে সহৃদয় সামাজিকক শৃংগাৰ ৰসৰ আস্বাদন নিদিয়ে, বৰঞ্চ শ্ৰৱণ-কীৰ্তনৰ সীমা পাৰ কৰাই মননৰ গভীৰতাত প্ৰৱেশ কৰাই সামাজিকক শান্তৰসৰ আস্বাদনহে দিয়ে। 'ঘোৰ নাৰী মায়া সৰ্ব মায়াত কুৎসিত' বুলি আৰম্ভণিতে বিষ্ণুৱে শিৱক বিৰত কৰাতে শান্তৰসৰ উদ্দীপন ঘটিছে। হৰৰ কামবিহ্বল অৱস্থা দেখি ঋষিগণে 'সুমৰন্ত হৃষীকেশ ৰামকৃষ্ণ হৰি। অৱশেষত চেতনা ঘূৰি অহাত অনুতপ্ত হৈ শিৱক বিষ্ণুৱে তত্ত্বকথাৰে আশ্বাস্ত কৰিছে-

তুমিসে তত্ত্বক জানা নাহি আৰ তুমি বিনা
আউৰ পৰম প্ৰিয় মোৰ।।৭২২
আত নকৰিবা খেদ কিঞ্চিতেকো নাহি ভেদ
তোমাৰে আমাৰে একে কায়া। ইত্যাদি।
(ভাগ ঃ ১১ স্কন্ধ)।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত শৃংগাৰৰ পিছতে স্থান লাভ কৰা বীৰৰসৰ ভূমিকাৰ আলোচনালৈ আহিছোঁ। বীৰৰসৰ স্থায়ীভাৱ উৎসাহ। এইখিনিতে বীৰ আৰু ৰৌদ্ৰৰসৰ পাৰ্থক্য সম্পৰ্কে অলপ কৈ ল'ব খুজিছোঁ। ৰৌদ্ৰৰসৰ স্থায়ীভাৱ হৈছে 'ক্ৰোধ'। এই ক্ৰোধ বীৰৰসত ব্যভিচাৰী বা সঞ্চাৰীভাৱৰ ৰূপত থাকিব পাৰে। সেইদৰে ৰৌদ্ৰৰসতো বীৰৰসৰ স্থায়ীভাৱ উৎসাহ থাকিব পাৰে। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া কথা হৈছে, উৎসাহত একপ্ৰকাৰ উল্লাস থাকে, সেই উল্লাস বা প্ৰফুল্লতা যিহেতুকে ক্ৰোধৰ লগত থাকিব নোৱাৰে। গতিকে ৰৌদ্ৰত থকা উৎসাহ বীৰৰসৰ উৎসাহৰ সৈতে একে নহয়। ভোজৰাজে ক্ৰোধ আৰু উসাহৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখুৱাই কৈছে- 'প্ৰতিকূল ব্যক্তিৰ প্ৰতি উদ্ভৱ হোৱা তীক্ষ্ণতাই ক্ৰোধ, আনহাতেদি কাৰ্যাৰম্ভত সুস্থিৰতা সম্পন্ন উদ্যমেই উৎসাহ[১৭]। নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে (৬/৬৭) উৎসাহৰ লগত 'অসম্মোহ' জড়িত। ইফালেদি গীতাত কৈছে -'ক্ৰোধদ্ভৱতি সম্মোহ।'।

বীৰৰসৰ থল যে কেৱল যুদ্ধক্ষেত্ৰ নহয়, আচাৰ্যসকলে কৰা তাৰ প্ৰকাৰ

ভেদৰপৰাই সেই কথা জনা যায়। দানবীৰ, ধৰ্মবীৰ, যুদ্ধবীৰ আৰু দয়াবীৰ, বীৰৰসৰ এই চাৰিটা প্ৰধান প্ৰকাৰ (সাহিত্যদৰ্পণ ৩/২৩৪)। দয়াবীৰৰসৰ উদাহৰণ স্বৰূপে গ্ৰাহগ্ৰস্ত গজেন্দ্ৰক হৰিয়ে উদ্ধাৰ কৰা কাহিনীলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। দয়াৰ পাত্ৰ গজেন্দ্ৰৰ দয়নীয় অৱস্থা, 'অন্তকাল গতি মোৰ কেৱল মাধৱ' বুলি আতুৰ হৈপৰা গজেন্দ্ৰৰ দৈন্য এই প্ৰসংগত উদ্দীপন বিভাৱ, গজেন্দ্ৰ আলম্বন বিভাৱ, তেওঁৰ প্ৰতি দয়াকাৰ্যৰ উৎসাহভাৱৰ আশ্ৰয় হৰি। 'আথে বেথে শীঘ্ৰে হৰি গৰুড়ৰ স্কন্ধে' আগমন কৰা, পৰম বিক্ৰমে গ্ৰাহসহিত গজেন্দ্ৰক তীৰলৈ তুলি চক্ৰেৰে গ্ৰাহৰ মুখ ছেদন কৰি গজেন্দ্ৰৰ দুখমোচন কৰা অনুভাৱসমূহৰ দ্বাৰা দয়াবীৰ ৰস আস্বাদনীয় হৈ উঠিছে। চতুৰ্ভুজ পাৰিষদ মূৰ্তি ধৰি গজেন্দ্ৰই বৈকুণ্ঠলৈ আৰু 'কৃষ্ণ পৰশনে গ্ৰাহে শাপক নিস্তৰি, দিব্যৰূপ ধৰি' স্বৰ্গলৈ যোৱা ঘটনাত অদ্ভুত ৰসৰ ব্যঞ্জনা হৈছে। 'পৰম মধুৰ মাধৱৰ গুণচয়, শুনা সাৱধানে হৌক পাপৰ প্ৰলয়' বুলি পাতনি তৰা কীৰ্তন'ৰ 'গজেন্দ্ৰোপাখ্যান' খণ্ডটিতো অন্তৰ্নিহিত ৰসটি শান্তৰসেই, য'ত জাগতিক সুখ-দুখৰ অৱসান ঘটে। জাগতিক অনিত্য বস্তুৰ প্ৰতি জন্মা বৈৰাগ্য আৰু নিত্যবস্তুৰ প্ৰতি জন্মা ৰাগ ৰূপ নিৰ্বেদভাৱ গজেন্দ্ৰৰ 'আমাক ৰাখিবে আৰু কমন বান্ধৱ, অন্তকালে গতি মোৰ কেৱল মাধৱ' বোলা উপলব্ধিতে ব্যঞ্জিত হৈছে।

যুদ্ধবীৰ ৰসৰ লগত সাধাৰণতে সকলোৰে পৰিচয় আছে। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত থকা অন্তহীন বীৰৰসৰ ব্যঞ্জক বৰ্ণনাৰ উদাহৰণ দিবলৈ যোৱাটো বাহুল্য মাত্ৰ। গতিকে মোৰ বীৰৰস বিষয়ক আলোচনা দানবীৰ আৰু ধৰ্মবীৰ ৰসতে শেষ কৰিম।

বেদাদি শাস্ত্ৰৰ বাক্য আৰু সিদ্ধান্তৰ ওপৰত থকা শ্ৰদ্ধা আৰু বিশ্বাসেই ধৰ্মবীৰ ৰসৰ আলম্বন, সেই শাস্ত্ৰসমূহৰ উপদেশ শ্ৰৱণ - মনন আদি তাৰ উদ্দীপন, তদনুকূল আচৰণ তাৰ অনুভাৱ আৰু তৰ্ক, গৰ্ব, মতি, হৰ্ষ আদি তাৰ সঞ্চাৰীভাৱ। 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান'ত হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজা ধৰ্মবীৰ ৰসৰ আশ্ৰয়। পুৰাণাদিৰ বচন অনুসৰি একমাত্ৰ সেৱনীয় দেৱ হৰি বুলি তাৰ অনুকূলে হোৱা হৰিশ্চন্দ্ৰৰ উৎসাহেই বিভাৱাদিৰ সংযোগত ধৰ্মবীৰ ৰসত পৰিণত হৈছেগৈ। হৰিৰ প্ৰতি জন্মা শ্ৰদ্ধা ইয়াত আলম্বন, বশিষ্ঠই গণেশক পূজিবলৈ দিয়া বাৰম্বাৰ নিৰ্দেশ উদ্দীপন, তৰ্ক, মতি, ধৃতি প্ৰভৃতি সঞ্চাৰী ভাৱ আৰু লক্ষীপতিৰ পূজন, নৈবেদ্যদান, স্তুতি আদি অনুভাৱ। এই সমস্তৰে সংযোগত তলত উদ্ধৃত কাব্যাংশত ধৰ্মবীৰ ৰস নিষ্পন্ন হৈছে-

পৰম পুৰুষ হৰি তাংক এৰি আগে।
কিবা গুণে গণেশক পূজিবাক লাগে।।২৫
জগতৰ নাথ সংসাৰৰ আদি মূল।
বিষ্ণুকেসে পূজি প্ৰথমতে দিবো ফুল।।

বশিষ্ঠে লৈলন্ত আনো ঋষিত সন্মতি।
গণেশক এৰি পূজিলন্ত লক্ষ্মীপতি।।
অনেক নৈবেদ্য বলী বস্তু উপহাৰে।
মাধৱক পূজিলন্ত বিবিধ প্ৰকাৰে।। ৩০
স্তুতি নতি ভকতি কৰিলা বহুভাৱে।
যাৱত শকতি পূজিলন্ত কৃষ্ণপাৱে।।

(হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান)

এই কাব্যত হৰিশ্চন্দ্ৰই বিশ্বামিত্ৰক সৰ্বস্ব দান কৰিবলৈ উৎসাহযুক্ত হোৱাৰ বৰ্ণনাত দানবীৰ ৰসৰ সুন্দৰ ব্যঞ্জনা হৈছে। ইয়াত বিশ্বামিত্ৰ আলম্বন, বিশ্বামিত্ৰৰ দানলাভৰ যোগ্যতা, হৰিশ্চন্দ্ৰৰ দানৰ সামৰ্থ্য প্ৰভৃতি উদ্দীপন, হৰ্ষ, গৰ্ব, মতি আদি সঞ্চাৰীভাৱ, হৰিশ্চন্দ্ৰই নিজৰ দানক্ষমতা প্ৰকাশ কৰাটো ইয়াত অনুভাৱ। পত্নী শৈব্যা আৰু পুত্ৰ ৰোহিতাশ্বকো বিশাল ৰাজ্য সম্পদৰ সৈতে দান কৰিবলৈ ওলোৱা হৰিশ্চন্দ্ৰই নিজৰ প্ৰাণ পৰ্যন্ত বিশ্বামিত্ৰক অৰ্পণ কৰি দানবীৰত্বৰ পৰাকাষ্ঠা দেখুৱাইছে।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰি থওঁ যে পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে সত্যবীৰ, ক্ষমাবীৰ, পাণ্ডিত্যবীৰ আদি নানাবিধ বীৰৰস হ'ব পাৰে বুলিছে। সত্যপালনৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰাণপৰ্যন্ত উৎসৰ্গা কৰিবলৈ ওলোৱা হৰিশ্চন্দ্ৰৰ কাৰ্যাৱলীত সত্যবীৰ ৰসৰ অভিব্যক্তি ঘটিছে বুলিব পাৰি। "অসাৰ পৃথিৱী কাৰো লগত নাযায়।"(৯৮ পদ) বুলি উপলব্ধি কৰি সমস্ত জাগতিক সুখসম্পদৰ প্ৰতি বৈৰাগ্যযুক্ত হৈ হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাই "কৃষ্ণক ভকতি সত্য ধৰ্ম অনুপাম"ত অনুৰক্ত হৈ কৰা কাৰ্যসমূহৰ যোগেদি নিৰ্বেদ ভাৱেই ব্যঞ্জিত হৈছে, সমগ্ৰ কাব্যখন ব্যাপি। শান্তৰসৰ সেই ব্যঞ্জনাত সহায়ক হৈছে এই বীৰ- ৰসসমূহ। বৈষ্ণৱ হৰিশ্চন্দ্ৰৰ চৰিত্ৰৰ মাহাত্ম্য এই কাব্যত বাচাৰ্থ' বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব ইয়াত লক্ষাৰ্থ আৰু শান্তৰস কাব্যখনৰ ব্যঞ্জিত বা প্ৰতীয়মান অৰ্থ।

'হাস' স্থায়ীভাৱৰ পৰা উদ্ভূত হাস্য ৰসৰ ওপৰত তত্ত্বপ্ৰধান ৰচনাৱলীত গুৰুত্ব নিদিয়াটো স্বাভাৱিক কথা। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত সেই কাৰণতে কম গুৰুত্ব দিয়া হ'লেও 'হাস্য' ৰস সম্পৰ্কীয় আলোচনা 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান'ৰ লগত জড়িত কৰি ইয়াতে কৰি যাব খুজিছোঁ। কাব্যখনৰ নায়ক হৰিশ্চন্দ্ৰৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰকাশত হাস্য-ব্যংগ মূলক বৰ্ণনাই সাৰ্থকভাবে সহায়কৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। হৰিশ্চন্দ্ৰৰ যজ্ঞত গোট খোৱা দানপ্ৰাৰ্থী ব্ৰাহ্মণসকলৰ গালৈকে সামৰাৰৰ প্ৰবল প্ৰৱণতাক কাব্যখনত যিদৰে ব্যংগৰ দৃষ্টিৰে চোৱা হৈছে, সেইদৰে বৰ্ণনাটোত তেওঁলোকৰ দৰিদ্ৰ অৱস্থাৰ প্ৰতি তীব্ৰ সহানুভূতিৰো উদ্ৰেক কৰিছে। নিঃসন্দেহে ই ব্যংগমূলক হাস্যৰ এক উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

দানাৰ্থী ব্ৰাহ্মণসকলে যিমানে ভোজন সম্ভাৰ পাইছে তেওঁলোকৰ খঁক

সিমানে বাঢ়িহে গৈছে। 'ঘন ক্ষীৰ খান্তে যেন পেট ভৈল ঢোল, তথাপি মোক আৰো কিছু লাগে।' খাওঁতে খাওঁতে টেটুগুৰি পোৱাতো 'বস্তু আনি যাচন্তে নেদন্ত সমিধান, থিউ হুয়া থাকৈ বান্তি আসিবাক ডৰে।' আকৌ ৰজাই তেওঁলোকক ইচ্ছামতে ভাণ্ডাৰৰপৰা ধন - সোণ নিবলৈ কোৱাত দানাৰ্থী বিপ্ৰগণে কেকোঁ জেকোঁ কৰি ধন - সোণৰ বোজা কঢ়িওৱাৰ বৰ্ণনা হাস্য উদ্ৰেককাৰী যদিও 'হা বিধি কিনো মোৰ দৰিদ্ৰৰ চিন, ৰাজসূয় যজ্ঞত নগৈল শুজা ঋণ' বুলি কোৱা কথাত ঋণগ্ৰস্ত দৰিদ্ৰতাৰো ব্যঞ্জনা হৈছে। গতিকে তেওঁলোকৰ বিসংগতিপূৰ্ণ আচৰণে সহানুভূতিৰো উদ্ৰেক কৰিছে। দানাৰ্থীসকলে দানৰ বস্তুৰ বোজা কঢ়িৱাওতে 'দলদোপ বসুমতী ব্ৰাহ্মণৰ ভাৰে' বুলি আৰু 'অদৰিদ্ৰ ভৈল দুখী ভিক্ষী দেশান্তৰী' বুলি নায়ক হৰিশ্চন্দ্ৰৰ দানধৰ্মৰ মহত্ত্বকে ব্যঞ্জিত কৰিছে।

'ৰুক্মিণী হৰণ' কাব্যত হাস্যৰ দৰে ভাৰতীয়তসকলে বিশেষ গুৰুত্ব নিদিয়া ৰস এটায়ো ভক্তিৰসৰ পুষ্টিত প্ৰচুৰ অৱদান আগবঢ়াইছে। কৃষ্ণই দাঢ়ি, চুলি, চেলাউৰি পৰ্যন্ত খুৰাই গোটেই শৰীৰতে চূণ - কালী সানি বিকৃত কৰি পেলোৱা ৰুক্মবীৰ আৰু প্ৰায় একে অৱস্থা কৰা শিশুপালক দেখি দেৱতায়ো হাঁহি সামৰিবপৰা নাই-

ৰুক্মীক দেখিয়া দেৱ তুলিলেক হাসি।
তই মাধৱক যুঁজিবাক চাস আসি।।

(ৰুক্মিণীহৰণ কাব্য, ৫৮৬ পদ)

ইয়াত ব্যঞ্জিত হাস্যৰসৰ দ্বাৰা যি 'কৃষ্ণৰ কথাত পৰে মহন্তৰ নাহি আন পুৰুষাৰ্থ' সেই কৃষ্ণৰ মহত্ত্বৰূপ পৰমাৰ্থ বিষয়েই পুষ্টি লাভ কৰিছে।

'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটত স্বয়ম্বৰ সভাত ৰুক্মিণীৰ প্ৰতি কামভাৱ প্ৰকট কৰা ৰাজাগণৰ আচৰণত আৰু সেইদৰে 'ৰামবিজয়' নাটত সীতাৰ প্ৰতি কামভাৱ প্ৰকাশ কৰা ৰাজাগণৰ আচৰণত, ভৰতমুনিয়ে 'শৃংগাৰাদ্ধি ভৱেদ্ধাস্যঃ বুলি কোৱা (অনুচিত পাত্ৰত হোৱা ৰতি) হাস্যৰসত পৰিণত হৈছে। হাস্যৰসৰ আৰু সৰুসুৰা উদাহৰণলৈ নগৈ ইমানতে বিষয়টো সামৰিছোঁ।

শংকৰদেৱৰ ৰচনাৱলীত থকা ৰৌদ্ৰৰসৰ অনেক উদাহৰণৰপৰা তলত কেইটিমান দাঙি ধৰিলোঁ। কীৰ্তনৰ 'প্ৰহলাদ চৰিত' খণ্ডত ষণ্ডামৰ্কই যেতিয়া প্ৰহলাদক 'গুৰুৰ শিক্ষাত আৰু কেহো নেদে মতি, ভাগৱত ধৰ্মত সবাৰ ভৈলা মতি' অৱস্থা ঘটোৱাৰ বাবে ধৰি লৈ গৈ 'ৰাজাত বিনাৱে তযু পুত্ৰ ভৈল নষ্ট, আনোসৱ শিশুক কৰিলে সবে নষ্ট' বুলি জ্ঞান দিলেগৈ, এই কথা শুনি প্ৰহলাদৰ প্ৰতি হিৰণ্যকশিপুৰৰ ক্ৰোধ জাগৃত হ'ল-

হিৰণ্যকশিপু শুনিয়া হেন।
ক্ৰোধত আতি কাম্পে যম যেন।।

ঝঙ্কাৰে মাথা কৰি আতি দৰ্প।
লাঠি পাই যেন ফোংকাৰে সৰ্প।।৩৮৭
অসুৰে গৰ্জয় কটাক্ষে চাই।
খাইবো আজি তোৰ মুণ্ড পুতাই।।
ত্ৰিদশে কাম্পে দেখি মোৰ খংগ।
কৰস কেন তঞি আজ্ঞাভংগ।। ৩৮৮-৮৯ (কীৰ্তন)

ইয়াত ৰৌদ্ৰৰসৰ আলম্বন প্ৰহ্লাদ, উদ্দীপন প্ৰহ্লাদে আজ্ঞাভংগ কৰা বাৰ্তাশ্ৰৱণ, মাথা জোকাৰা, কটাক্ষে গৰ্জন কৰা আদি অনুভাৱ, উগ্ৰতা, কম্প, অমৰ্ষ আদি ব্যভিচাৰী ভাৱৰ সংযোগত ইয়াত ৰৌদ্ৰৰস নিষ্পন্ন হৈছে। প্ৰহ্লাদে ফটিকৰ স্তম্ভতে হিৰণ্যকশিপুৰ শত্ৰু হৰিক দেখা পাইছে বুলি কোৱাত-

শুনি দৈত্যপতি দন্ত কামুৰি।
ডাবৰ খৰ্গক লৈল আজুৰি।।
আসনৰ হন্তে আটোপে উঠি।
ভাঙ্গিল তম্ভক হানিয়া মুঠি।। ৩৯৭

ইয়াত শত্ৰু হৰি আলম্বন, হিৰণ্যকশিপুৰ ওষ্ঠ নিৰ্দশ (ওঁঠ কামোৰা), তৰ্জন, মুষ্টিপ্ৰহাৰ, আয়ুধ উৎক্ষেপন আদি অনুভাৱ; অমৰ্ষ, উগ্ৰতা, বেগ, মদ আদি ব্যাভিচাৰীভাৱ। এই সমূহৰ সংযোগত নিৰুপন্ন হোৱা ৰৌদ্ৰৰসে শেষত গৈ মূল অংগীৰস শান্তক পুষ্ট কৰিছে। হিৰণ্যকশিপুৰ ক্ৰোধৰ ফলত অৱতীৰ্ণ হোৱা নৰসিংহৰ প্ৰহ্লাদৰ প্ৰতি যি তত্ত্ব উপদেশ তাত স্ফুৰিত হোৱা শান্তৰসত ভক্তিমানস শেষত নিমজ্জিত হৈছেগৈ।

অন্যান্য ভাৱসমূহৰ দৰেই ভয়ানক ৰসৰ স্থায়ীভাৱ 'ভয়', পৰিপুষ্টৰ অভাৱত শংকৰদেৱৰ বিশাল সাহিত্য কৰ্মৰাজিত ৰসৰ শাৰীলৈ নুঠাৰ উদাহৰণ অলেখ আছে। উদাহৰণস্বৰূপে 'কীৰ্তন'ৰ 'কংসবধ'ত-

পিয়ন্তে বোলন্তে সিটো পথত ভ্ৰমন্তে।
নিশ্বাস বাঢন্তে নিশা শয়ন কৰন্তে।।
ভয়তে আগতে দেখে কৃষ্ণক সদায়।

(কীৰ্তন, ১২৩৩ পদ)

প্ৰকৃতপক্ষে ব্যভিচাৰীভাৱসমূহ পৰিস্ফুট নহ'লে স্থায়ীভাৱৰ সম্যক্ উপলব্ধি নহয়। স্থায়ীভাৱৰ স্থিৰত্ব, ব্যাপিত্ব, চমৎকাৰিত্ব আৰু আস্বাদনীয়তাই বহু পৰিমাণে ব্যভিচাৰী ভাৱসমূহৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে।[১৮] ব্যভিচাৰীসমূহে স্থায়ীভাৱ একোটাক নতুন নতুন ৰূপত আস্বাদন কৰায়।

ঘোৰ মূৰ্তি ধৰি নৰসিংহ ভৈল বাজ।
মহাত্ৰাসে কাম্পে দেখি দানৱ সমাজ।। ৪০১

তপ্ত সুবৰ্ণৰ সম জ্বলে চক্ষু দুই।
পৰ্বত সমান কায় আছে স্বৰ্গ ছুই।।
বাইলা মুখ আতি গিৰি গহবৰ পৰায়।
প্ৰচণ্ড বতাস যেন নিশ্বাস বঝায়।।
ভ্ৰূকুটি কুটিল মুখ বিকট দশন।।৪০৩
লহ লহ কৰে জিহ্বা যেন ক্ষুৰধাৰ।
জ্বলে বাহু শত তীক্ষ্ণ নখে চমৎকাৰ।।
জিহবা মেলি আছা দুয়ো দশন প্ৰকটি।।৪০৪
হেন দেখি দৈতেন্দ্ৰ মনত গুণে ডৰি।
আমাক বধিৱে বিষ্ণু আইলা মায়া কৰি।।

(কীৰ্তন, প্ৰহ্লাদ চৰিত)

ইয়াত নৰসিংহৰ ঘোৰ মূৰ্তিৰ পুংখানুপুংখ দৰ্শন উদ্দীপন বিভাৱ; নৰসিংহ হৈছে আলম্বন; কম্প, ত্ৰাস, ভয় আদি ব্যভিচাৰীভাৱ। ইয়াত অনুভাৱৰ বৰ্ণনা নাই। বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰী ভাৱৰ যি কোনো এটাৰ বৰ্ণনা নাথাকিলেও ৰস একোটাৰ আস্বাদনত একো অসুবিধা নহয়, কাৰণ সহৃদয়সকলে বৰ্ণনাৰ ভিতৰলৈ নহা কথাখিনি ততালিকে কল্পনা কৰি ল'ব পাৰে বুলি বিশ্বনাথ কৱিৰাজে মত প্ৰকাশ কৰিছে।[১৯]

শংকৰদেৱৰ সাহিত্য কৰ্মৰাজিত বহু স্থলতে মধুৰতম[২০] কৰুণৰসৰ অন্তস্পৰ্শী উদাহৰণ পোৱা যায়। কালিদমনৰ প্ৰসংগত কালিসৰ্পে দংশন কৰাত কৃষ্ণৰ মৃত্যু হ'ল বুলি ভাৱি গোপ-গোপী আৰু নন্দ-যশোদাই কৰা কৰুণ বিলাপৰ বৰ্ণনা কীৰ্তন, দশম স্কন্ধ ভাগৱত আৰু কালিদমন নাটত আছে। 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান'ত পুত্ৰ ৰোহিতাশ্বৰ মৃত্যুত পিতৃ-মাতৃয়ে কৰা বিলাপৰ কাৰুণ্যও হৃদয়পৰশা। শংকৰ কৱিৰ সৰ্বাধিক কাৰুণ্যমণ্ডিত কবিকৃতি হৈছে 'কৃষ্ণৰ প্ৰয়াণ পাণ্ডৱনিৰ্যাণ কাব্যখনি।[২১] যাদৱ, পাণ্ডৱ আৰু ব্ৰজবাসীসকলৰ মহাপ্ৰয়াণৰ কাৰুণ্যেৰে উপচিপৰা এই বিয়োগান্তক কাব্যখনিত কৃষ্ণৰ চিৰসংগী মহাভক্ত উদ্ধৱ, মৈত্ৰেয়, বিদুৰ, প্ৰিয়সখি অৰ্জুন আৰু কৃষ্ণৰ আত্মীয় যাদৱসকল, মাতৃ যশোদা আদি গোপীসকলৰ কৃষ্ণ বিয়োগোত্থ বিলাপ অতি কৰুণ। কৃষ্ণ আদিৰ মহাপ্ৰয়াণৰ মহাকাৰুণ্যেৰে প্লাৱিত 'কৃষ্ণৰ প্ৰয়াণ পাণ্ডৱনিৰ্যাণ' কাব্যখনি শংকৰদেৱৰ সমস্ত সুকুমাৰ সাহিত্যৰ ভিতৰতে কৰুণৰসৰ ব্যঞ্জনাৰ দ্বাৰা 'আমাৰ মধুৰতম গীত'ত (Our sweetest songs) পৰ্যৱসিত হৈছে।

বলৰামৰ তনুত্যাগৰ সময়ত-

কৰন্ত বিলাপ কৃষ্ণে কৈ গৈল ভৈয়াই।। ৩৬৩
কমলনেত্ৰৰ নীৰ পৰৈ সৰসৰি।
বলোৰ শৰক শোকে সাৱটিয়া ধৰি।।

প্ৰাণসম জ্যেষ্ঠ ভাইৰ মিলিল বিঘাত।
আউৰ কাক দেখিয়া বঞ্চিবো দ্বাৰকাত।।৩৬৪
ইত্যাদি (ভাগৱত ১১ স্কন্ধ)

'বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণ'ৰ অৰ্থে প্ৰস্তুত হোৱা প্ৰাণপ্ৰভু কৃষ্ণই বিদায় দিয়াত ঘৰলৈ ঘূৰি যোৱা দাৰুকৰ শোক -বিহ্বল অৱস্থাৰ বৰ্ণনা এইদৰে দিয়া হৈছে-

লোতকে চঞ্চল আখি কৰন্ত ক্ৰন্দন।
চলিলোহো আজি প্ৰাণপ্ৰভুক উপেক্ষি।।
ইজন্মত ভৈল পৰিছেদ দেখাদেখি।।৪৪৯
হা প্ৰভু বুলিয়া পাৰন্তে যান্ত গেৰি।।
হা কৃষ্ণ বুলিয়া হানন্ত হিয়ে মুঠি।।৪৫০
(ভাগৱত ১১ শ স্কন্ধ)

আলম্বন কৃষ্ণ, কৃষ্ণৰ লগত ঘটা চিৰ বিচ্ছেদ ইয়াত উদ্দীপন, ক্ৰন্দন, পৰিদেৱন, হিয়াত মুষ্টিৰ আঘাত আদি অনুভাৱ, তৰ্ক, শোক আদি ব্যভিচাৰীভাৱৰ সংযোগত এই বৰ্ণনাত কৰুণৰস ব্যঞ্জিত হৈছে।

দ্বাৰকাৰপৰা শোকে-দুখে জৰ্জৰিত হৈ অহা অৰ্জুনক যেতিয়া যুধিষ্ঠিৰে 'বোলে হেন ভৈল বাপ তোহোৰ অৱস্থা' বুলি প্ৰশ্ন কৰিলে তেতিয়া-

ৰাজাৰ বচন শুনি সব্যসাচী
কান্দন্তে বসিলা উঠি।
কৃষ্ণৰ সন্তাপে শুখাই আখি মুখ
বঝাই যেন প্ৰাণ ফুটি।
সুহৃদ সখিক সুমৰি সুমৰি
অধিকে উজাই জুই।
কতো বেলিমানে নামাতি আছিলা
অধোমুখে মৌন হুই। ৭৫৫
পাছে আখিমুখ মুছি দুইহাতে
সন্তাপ সিটো তজ্জাই।
নিশ্বাস তেজিয়া গদগদ বাক্যে
বুলিলা ৰাজাক চাই।। ইত্যাদি

কৃষ্ণৰ শোকৰূপ উদ্দীপন, অৰ্জুন আলম্বন, ক্ৰন্দন, স্তম্ভ, নিশ্বাস ত্যাগ, গদগদ বাক্য আদি অনুভাৱ, গ্লানি, মতি আদি ব্যভিচাৰী ভাৱৰ সংযোগত ইয়াত কৰুণৰসে আস্বাদনীয়তা লাভ কৰিছে।

অভিনৱগুপ্তই কোৱাৰ দৰে " সহৃদয়ৰ বিগলিত চিত্তৰপৰা কঠিনতা,

ক্রোধ আদিৰ দ্বাৰা উদ্ভূত দীপ্ততা, বিস্ময়, হাস্য আদিৰপৰা উদ্ভূত অনুৰক্তি নোহোৱা হৈ কৰুণ ৰসসিক্ত গুৰুজনাৰ এই কাব্যখনিত সহৃদয়ৰ চিত্ত সৰ্বাধিক বিগলিত হৈছে। শান্তৰস উদ্ৰেকৰ অৰ্থে এই বিগলিত চিত্ত উচিত পৃষ্ঠভূমি। বিশ্বনাথ কবিৰাজে কৈছে- চিত্তৰ দ্ৰৱীভাৱ ৰূপ যি মাধুৰ্য নামৰ সুখ বিশেষ, সেই মাধুৰ্য শান্তৰসতে সৰ্বাধিক প্ৰকাশ পায়।

সহৃদয়ৰ হৃদয় বিগলিত কৰা কৰুণ ৰসৰ প্ৰসংগতে কৈ যাব খুজিছোঁ কৰুণ বাৎসল্য ৰসৰ ** কথা। 'ৰামবিজয়' নাটত বৃদ্ধ ৰজা দশৰথে বিশ্বামিত্ৰই ৰাক্ষসবধৰ উদ্দেশ্যে ৰামক লৈ যাব খোজোঁতে কৰা বিলাপটি পুত্ৰ বিচ্ছেদ জনিত কৰুণ বাৎসল্যৰ মৰ্মস্পৰ্শী উদাহৰণ-

কৰহু কৰুণা ঋষি পুত্ৰ দান দেহু।
(ঋষি) কোন মুঁহে কহব ৰামক তুহু নেহু।।
(ঋষি) নেৱবি ৰাম ৰাক্ষস লাগি মাগি।
আহে অধিক হৃদয়ে দহে আগি।।
বালক ৰাম কিছুৱে নাহি জানে।
তাহে নাহেৰি ৰহবি নাহি প্ৰাণে।।

ৰাম আলম্বন, ৰামৰ ভাবী বিচ্ছেদ, ৰাক্ষসৰ লগত ৰামে কৰিব লগীয়া যুদ্ধত বিপদৰ সম্ভাৱনা আদি উদ্দীপন, অনুনয়-বিনয় আদি অনুভাৱ, অনিষ্ট আশংকা, শোক, আৱেগ আদি সঞ্চাৰীভাৱৰ সংযোগত এই গীতটিত কৰুণ বাৎসল্য ৰসৰ মৰ্মস্পৰ্শী অভিব্যঞ্জনা হৈছে। দশম স্কন্ধৰ কৃষ্ণৰ বাল্য লীলাসমূহত যশোদা আদিৰ পুত্ৰবিচ্ছেদ আশংকাৰ অনেক কাৰুণ্যমণ্ডিত বাৎসল্যৰ উদাহৰণ আছে। বাহুল্যৰ ভয়ত সেইবিলাক আলোচনালৈ অনা নহ'ল।

(সংযোগ) বাৎসল্যৰ অজস্ৰ উদাহৰণৰ পৰা মাত্ৰ এটি দাঙি ধৰিলেই যথেষ্ট হ'ব বুলি ভাৱিছোঁ –

গাই নতু দুহিবাৰ সময় হোৱন্তে গৈয়া
দামুৰিক খেলন্ত মুৰাৰি।
নেমেল নেমেল বুলি আমি সৰে মাতো যেৱে
অধিক হাসন্ত ৰিংগ পাৰি।।
আমি গৃহ কামে আউল হুইবাৰ দেখিয়া কৃষ্ণে
বানৰগণক লগে ল'ই।
চুৰি কৰি খান্ত দুগ্ধ দ'ই ।।২৬৪

লুকান নযাই আন্ত আন্ধাৰতো খুজিপান্ত

শৰীৰৰ ৰক্তে পসৰায়।

যিদিনা নপান্ত দ'ই আংকুৰি কামুৰি মাৰি

ছৱালক যায় কন্দুৱাই।।২৬৫

x x x ঘৰ থও' লিপিপুছি তাতো ভচি পলাই যান্ত

আমি হাসি মৰো বুকু ফুটি।

কৃষ্ণৰ মুখক চাই হাসি হাসি ৰংগ পাই

গোপীগণে কহে এহি কথা।

দেখি যশোদাৰ ভৈল বেথা।।

বুকুত সাৱটে আনি মহাস্নেহে মুখে চুমা দিলা।

২৬৭(ভাগৱত দশম স্কন্ধ)

কৃষ্ণ আলম্বন, কৃষ্ণৰ বিভিন্ন চাতুৰীসমূহ উদ্দীপন, কৃষ্ণৰ মুখদৰ্শন, আলিংগন, চুম্বন আদি অনুভাৱ,হৰ্ষ, গৰ্ব,হাস কৰুণা আদি ব্যভিচাৰীভাৱৰ সংযোগত ইয়াত বাৎসল্য ৰস আস্বাদনীয় হৈছে।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত বীভৎস ৰসৰ উপস্থিতি সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ যোৱাৰ আগতে এই জুগুপ্সাজনক ৰসৰ বহুল প্ৰয়োগ ভক্তকবি জনাই নিজৰ "কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ সম্যক অমৃত" প্ৰচাৰ কৰা সাহিত্যকৰ্ম কি উদ্দেশ্যেৰেনো কৰিলে, তাৰ এটা ইংগিত দিয়াৰ আৱশ্যক। 'অজামিল উপাখ্যান' কাব্যত সাতচল্লিছ ফাঁকি পদ্যত নৰক-যাতনাৰ যি চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে, সেইবিলাকত বীভৎস ৰসৰ সম্যক স্ফুৰণ ঘটিছে। কাব্যখনত জুগুপ্সাজনক বৰ্ণনাই চৰম সীমা চুইছেগৈ। ভক্তিৰ দৰে পৰম সাত্বিক ভাৱ এটিৰ লগত এনে ঘৃণাব্যঞ্জক বৰ্ণনা জড়িত কৰাত আপাতদৃষ্টিত অনৌচিত্য হোৱা যেন লাগে। প্ৰকৃতপক্ষে বিষয়ৰ প্ৰতি চৰম বৈৰাগ্য জন্মাই শাশ্বত সুন্দৰ তত্ত্বৰ প্ৰতি অনুৰাগ জন্মোৱাৰ উদ্দেশ্যেই শংকৰ কৱিয়ে বীভৎস চিত্ৰসমূহ বৰ্ণনা কৰি তাৰ বিপৰীতে সুন্দৰ-তত্ত্বলৈ সামাজিকক আকৃষ্ট কৰিছে। বীভৎস বৰ্ণনাৰ আৰম্ভণিতে কোৱা হৈছে- 'ইহাক শুনিলে হোৱে পাতকৰ ভয়। ধৰ্ম আচৰোক পাপ নকৰোক প্ৰাণী। কু-কৰ্ম কৰা মানুহে ভোগ কৰিবলগীয়া বিভিন্ন নৰকৰ বৰ্ণনাত প্ৰকট হোৱা বীভৎস ৰসৰ কেইটিমান উদহাৰণ তলত দাঙি ধৰিলোঁ।

কাক সম সিটো সৰ্বভক্ষ অনাচাৰ

পৰে কৃমিভোজন নৰকে কুলাংগাৰ।। ৩৪

ঘোৰ কৃমিকুণ্ডগোট লক্ষেক প্ৰহৰ।

ভুঞ্জে তাতে দুখ শত সহস্র বৎসৰ।।
কোটি কোটি পলু শৰীৰক বেঢ়ি খায়।
পলু বিনে তাহাৰ ভক্ষণ আন নাই।। ৩৫

লক্ষ প্ৰহৰ জোৰা কৃমিকুণ্ড ইয়াত আলম্বন, কোটি কোটি পলুৱে অপৰাধীজনৰ শৰীৰ ভক্ষণ কৰা কাৰ্য উদ্দীপন, এই ঘৃণনীয় বৰ্ণনা শুনি সামাজিকৰ বমি অহা, থু পেলাবলগীয়া অৱস্থা ঘটিলে সেয়া হ'ব অনুভাৱ। এনেকুৱা আৰু এক উদাহৰণ হৈছেঃ

কৰিবাক নেদে যিটো হৰিত ভকতি।
বৈতৰণী নদীত পেলাৱে দূতে ধৰি।
মলমূত্ৰ জলমাত্ৰ পিয়ে পেট ভৰি। ৫৬

আকৌ

হংস ছাগ পাৰ পক্ষী পোৰে বিপ্ৰ হুই।
পূজ বহা নদীত পেলাৱে অধোমুই।।
পূঁজ বিনে নাহি আৰু তাহাৰ আহাৰ।

(অজামিল উপাখ্যান)

এই উদাহৰণ কেইটাত অনুভাৱ, ব্যভিচাৰী ভাৱৰ অৱস্থিতি নাই যদিও আগতে কৈ অহাৰ দৰে বৰ্ণনাৰে অহা কথাখিনি সামাজিক কল্পনা কৰি অভিপ্ৰেত ৰস আস্বাদন কৰিব পাৰে। 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান'ৰপৰা উদাহৰণটো দি শংকৰদেৱৰ ভক্তিমূলক সাহিত্যৰ অংগীৰসটোত বীভৎস ৰসৰ অৱদান উল্লেখ কৰিম।

দুতি ইন্দ্ৰ যেন হৰিশ্চন্দ্ৰ মহীপাল।
ইহাংক কৰিলে আনি অধম চণ্ডাল।।

....

কংকালত লাংগতি কান্ধত কোৰ পাৰি।
বিকৃত চাণ্ডাল বেশ চিনিবে নুৱাৰি।৩৭২।।
ধূলায়ে জটিলা ভৈলা আউল সৱে কেশ।
মহা কৃষ্ণবৰ্ণ ভৈলা পিশাচৰ বেশ।।
ডাঢ়ী গোম্ফ ভোবোকাৰ দেখি আসৈ বান্তি।

এই চাণ্ডাল ৰূপপ্ৰাপ্ত হৰিশ্চন্দ্ৰৰ কৰ্মস্থলী শ্মশানৰ জুগুপ্সাজনক বৰ্ণনা দিয়া হৈছে-

মৃতকক চুইয়া আসি শ্মশানত থাকা বসি

কাক গৃধ্রে আৱে সভাসদ।। ৪১৬
শৱৰ মাংসক গিলি, পিশাচৰ কিলকিলি
নাড়ী মুণ্ড ভণ্ডচয় শোণিতে কৰ্দমময়
চিতা ধূমে দেখি অন্ধকাৰ। ইত্যাদি

(হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান)

সত্যবীৰ, দানবীৰ, ধৰ্মবীৰ হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাৰ এনে কদৰ্য ৰূপ আৰু কদৰ্যস্থানত নিবাসৰ বৰ্ণনাই তেওঁৰ মহত্ত্ব বৃদ্ধি কৰিছে আৰু 'বিষ্ণুত ভকত মহাধৰ্ম আচৰন্ত' পৰম মহন্ত হৰিশ্চন্দ্ৰৰ আচৰণেৰে সামাজিকক 'বৈকুণ্ঠত থান' পোৱাৰ আদৰ্শ দেখুৱাইছে। ফলত এই বীভৎস বৰ্ণনাও ভক্তিৰসৰ পুষ্টি সাধনত সহায়ক হৈছে।

এতিয়া উপসংহাৰত আলোচনালৈ আহোঁ, অদ্ভুতৰস সম্পৰ্কে। পৰমেশ্বৰ কৃষ্ণৰ লীলাত্মক সকলো কথাতে অদ্ভুতৰসৰ স্থায়ীভাৱ 'বিস্ময়' থাকিবই। সেই লীলাসমূহ অভিনয়ত দেখি আৰু কাব্য আদি পঢ়ি বা শুনি সামাজিকৰ 'দিব্য ব্যাপাৰ দৰ্শন ৰূপ বিভাৱৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপন হয়। প্ৰকৃতপক্ষে 'বিস্ময়' সকলো গভীৰ অনুভূতিৰে আৱশ্যকীয় অংগ আৰু সেইকাৰণে প্ৰত্যেক ৰসৰ প্ৰতীতিতে বিদ্যমান তত্ত্ব। তেনেস্থলত কৃষ্ণৰ অলৌকিকসমূহ লীলাতে অদ্ভুত ৰসৰ অনুভূতি জাগৃত হোৱাটো নিতান্ত স্বাভাৱিক। মাতৃ যশোদাই শিশু কৃষ্ণৰ মুখৰ ভিতৰতে সমস্ত জগত দেখা পোৱাৰ বৰ্ণনাও তেনে এক অদ্ভুতৰসব্যঞ্জক চিত্ৰ-

মাৱক কোলাত পাছে জগতৰ স্বামী।
বদন প্ৰকাশি হাসি তুলিলন্ত হামি।।
যশোদা দেখন্ত পাছে গৰ্ভতে জগত।
দশোদিশ আকাশ নক্ষত্ৰ গ্ৰহ যত।। ২৩৮
চন্দ্ৰ সূৰ্য বায়ু বহ্নি পৰ্বত সাগৰ।
সমস্তে পৃথিৱী আছে গৰ্ভৰ ভিতৰ।।
হেন দেখি যশোদাৰ তনু কাম্পেভয়ে।
চক্ষু মুদি থাকিলন্ত পৰম বিস্ময়ে।। ২৩০

(ভাগৱত, দশম স্কন্ধ)

ইয়াত কৃষ্ণ আলম্বন, তেওঁৰ বদনত সমস্ত জগত প্ৰকাশ কাৰ্য উদ্দীপন, যশোদৰ শৰীৰ কম্পন, চক্ষুনিমীলন আদি অনুভাৱ আৰু ভয় তথা বিস্ময় ব্যভিচাৰীভাৱ। ব্ৰহ্মাই বৎস - বৎসপাল হৰণ কৰাত কৃষ্ণই সেই সকলোকে সুকীয়াকৈ সৃষ্টি কৰি

এবছৰ কাল সকলোকে মোহগ্ৰস্ত কৰি থোৱাৰ সময়ত ব্ৰহ্মাই পুনৰ আহি দেখে যে-

পূৰ্বতে শিশুসৱে আছে ক্ৰীড়া কৰি।
বৎসচয় চাৰন্তে আছন্ত দেৱ হৰি।।
মিলিল মনত আসি বিধিৰ বিস্ময়।
কোনে আনিলন্ত সেহি বৎস শিশুচয়।।৪৪৮

এই বুলি ব্ৰহ্মা নিজধামলৈ গৈ তাতো সেই গৰু গাই আৰু গোপশিশুসকলক দেখিবলৈ পাই "কোন সঁচা কোন মিছা নপাৰন্ত তত্ত্ব, মিলিল পৰম মোহ ব্ৰহ্মাৰ মনত।' তাৰ পিছত ব্ৰহ্মাই ঘূৰি আহি 'নিৰেখি আছন্ত তাক চাই সৃষ্টি কৰে, শিংগা বাঁশী বেত যত বৎস বৎসপাল, ভৈলা কৃষ্ণমূৰ্তিসবে তেতে তত কাল। তেতিয়া ব্ৰহ্মা-

চমকি উঠিলা আতি ইটো কি কি বুলি।
শিহৰাইলা গাৱ লোম উপৰক তুলি।।
ব্ৰহ্মাৰ জ্যোতিৰ আসি লাগি চমৎকাৰ।
কম্পে তৰতৰি সবে শৰীৰ ব্ৰহ্মাৰ।।৪৬৫
ভৈলা মহা মোহিত চেতন জ্ঞান নাই।
হংসত পৰিলা আঠো আখি উলটাই।।
থৰ ভৈলা হাত ভৰি নিষ্কম্প বদন।
নাসাত নকৰে বায়ু আগমনাগমন।।৪৬৬
মৃতক পৰায় সম্যকে ভৈলা বিধি।

(ভাগৱত দশম স্কন্ধ)

কৃষ্ণৰ আশ্চৰ্য লীলাসমূহে উদ্দীপিত কৰা, আলম্বন কৃষ্ণ সম্বন্ধিত বিস্ময়, ব্ৰহ্মাৰ ৰোমাঞ্চ, কম্পন, ভূমি-পতন আদি অনুভাৱ, জড়তা, প্ৰলয় আদি ব্যভিচাৰী ভাৱৰ সংযোগত ইয়াত অদ্ভুত ৰসত পৰিণত হৈছে। নক'লেও হ'ব যে এই সমস্ত অদ্ভুতৰসৰ বৰ্ণনাই পৰমতত্ত্বৰ মহত্ত্ব প্ৰকাশি মূল অংগীৰস পুষ্ট কৰিছে।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ৰস বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত দাৰ্শনিক মনস্তাত্ত্বিক আৰু কাব্যশাস্ত্ৰীয় বহুখিনি বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰিবলগীয়া আছে। কাব্যশাস্ত্ৰসমূহত থকা ৰস কেইটাৰ নামকেইটা পাতি লৈ এইটো ৰস অমুকত, সেইটো তমুকত আছে বোলাতেই এই আলোচনা শেষ কৰিব নোৱাৰি। ❑

সন্দৰ্ভসমূহ ঃ–

১) ন হি ৰসাদৃতে কশ্চিদপ্যৰ্থঃ প্ৰৱৰ্ততে (*নাট্যশাস্ত্ৰ,* ৬/৩১ কাৰিকাৰ বৃত্তি)।

২) স নৱধা ভক্ত ঃৰ। ভক্তিৰসস্যৈৱ হাস্য-শৃংগাৰ কৰুণ ৰৌদ্ৰ ভয়ানক বীভৎস শান্তাদ্ভুত বীৰৰূপেণানুভৱাৎ (মুক্তাফল, ১১/১ বৃত্তি)।

৩) ব্যাসদিভিৰ্বৰ্ণিতস্য বিষ্ণোৰ্বিষ্ণুভক্তানাং ৱা চৰিত্ৰস্য নৱৰসাত্মকস্য শ্ৰৱণাদিনা জনিতশ্চমৎকাৰো ভক্তিৰসঃ (মুক্তা, ১১ অঃ)।

৪) ড° উমা ৰায়ৰ গৌড়ীয় বৈষ্ণৱীয় ৰসেৰ অলৌকিকত্ব নামৰ গ্ৰন্থ, ১১৯ পৃঃ

৫) উক্তগ্ৰন্থ, ৯৫ পৃঃ

৬) কেশদা মহন্তৰ *'শংকৰদেৱৰ কাব্য'* নামৰ প্ৰকাশোন্মুক গ্ৰন্থত 'শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত অংগীৰস' শিতানত বিস্তৃত আলোচনা কৰা হৈছে।

৭) মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ *'অসমৰ বৈষ্ণৱ দৰ্শনৰ ৰূপৰেখা'* নামৰ গ্ৰন্থৰ 'ভগৱদ্ভক্তিৰ ৰসৰূপতা' শীৰ্ষক আলোচনা দ্ৰষ্টব্য।

৮) অতত্ৰৱ ঈশ্বৰপ্ৰণিধানবিষয়ে ভক্তিশ্ৰদ্ধে স্মৃতি - মতি ধৃত্যুৎসাহাদনুপ্ৰৱিষ্টে অন্যথৈৱাঙ্গম্ (শান্তস্য) ইতি ন তয়োঃ পৃথক্ ৰসত্বেন গণনম।

৯) মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থৰ পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

১০) ড° মুকুন্দমাধৱ শৰ্মাৰ *'ধ্বনি আৰু ৰসতত্ব'* নামৰ গ্ৰন্থ, পৃঃ ৮০।।

১১) ন য়ত্ৰ সুখং ন দুঃখং ন দ্বেষো নাপি মৎসৰঃ।
সমঃ সৰ্বেষু ভূতেষু স শান্ত ঃ প্ৰথিতো ৰসঃ।। নাঃশা।। ৬/১০৬

১২) *'উপমা কালিদাসস্য'* নামৰ গ্ৰন্থৰ (প্ৰথম প্ৰকাশ) ৮৭ পৃঃ দ্ৰষ্টব্য।

১৩) অনুভাৱ হৈছে "নিজ নিজ কাৰণত উদ্ভূত হোৱা ৰতি আদি ভাৱক বাহিৰত প্ৰকাশ কৰা যিবিলাক কাৰ্য লোক সমাজত দেখা যায়, কাব্য নাটক আদিত তাকেই অনুভাৱ বোলে' (সাহিত্য দৰ্পণ, ৩/১৩২-৩৩ কাৰিকা)। 'অনু পশ্চাৎ ভাৱঃ উৎপত্তিৰ্য়েযাম" (ৰসগংগাধৰ, ১/১৬) অৰ্থাৎ বিভাৱসমূহৰ অন্তৰ্গত ভাৱ যাৰ দ্বাৰা অনুভৱ কৰা যায়, সেইবিলাক কাৰ্যয়ে অনুভাৱ।

১৪) পূৰ্বোক্ত 'শংকৰদেৱৰ কাব্য ' নামৰ গ্ৰন্থত এই কাব্যৰ কাব্যতাত্ত্বিক আলোচনা বহলাই কৰা হৈছে।

১৫) কৰুণস্তু..... নিৰপেক্ষভাৱঃ। সাপেক্ষভাৱো বিপ্ৰলম্ভকৃতঃ। এৱমন্যঃ কৰুণঃ অন্যশ্চ বিপ্ৰলম্ভঃ (*নাট্যশাস্ত্ৰ,* ৬/৪৫ কাৰিকাৰ)।

১৬) 'শংকৰদেৱৰ কাব্যত সুন্দৰৰ সাধনাত অসুন্দৰৰ ভূমিকা' (প্ৰান্তিক, ১৬ শ বছৰ, ২০ শ সংখ্যা) শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত এই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিছোঁ।

১৭) প্ৰতিকূলেষু তৈক্ষ্ণস্য প্ৰবোধঃ ক্ৰোধ উচ্যতে।
কাৰ্যাৰম্ভেষু সংৰম্ভঃ স্থেয়ানুৎসাহ ইষ্যতে।।
(সৰস্বতী কণ্ঠাভৰণ ৫/১৪০)

১৮) দ্ৰষ্টব্য ঃ ডক্টৰ সুধীৰ কুমাৰ দাসগুপ্তৰ 'কাব্যালোক' নামৰ গ্ৰন্থৰ (প্ৰথম খণ্ড) ১৪২ পৃঃ।

১৯) সদ্ভাৱশ্চেদ্ বিভাৱাদেৰ্দ্বয়োৰেকস্য ৱা ভৱেৎ।।
ঝটিত্যন্যসমাক্ষেপে তদা দোষো ন বিদ্যতে। (সাহিত্যদৰ্পণ ৩/১৬,১৭)

২০) সম্ভোগশৃঙ্গাৰান্মধুৰতৰো বিপ্ৰলম্ভ, ততোহপি মধুৰতমঃ কৰুণ ঃ (লোচনটীকা, ধ্বন্যালোক ২/৮)

২১) পূৰ্বোক্ত 'শংকৰদেৱৰ কাব্য' নামৰ গ্ৰন্থত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠপ্ৰয়াণবিষয়ক শংকৰদেৱৰ ৰচিত একাদশ স্কন্ধ ভাগৱত বুলি পৰিচিত খণ্ডটো যে এখন কাব্য, সেই বিষয়ে বহল আলোচনা কৰা হৈছে।

২২) *লোচনটীকা,* ধ্বন্যালোকৰ ২/৮।

২৩) করুণ বাৎসল্য সম্পর্কে *'হিন্দী সাহিত্য কোষ'* (জ্ঞানমণ্ডল লিমিটেড, বাৰাণসী, ১৯৬৩), প্ৰথম খণ্ডৰ ২১৩ পৃঃ দ্ৰষ্টব্য.

ভক্তি-ৰত্নাকৰ ঃ এটি সমীক্ষাত্মক পৰিচয়

অশোককুমাৰ গোস্বামী

প্ৰসিদ্ধ সংস্কৃত গ্ৰন্থ 'ভক্তি ৰত্নাকৰ' মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰদ্বাৰা 'সংকলিত' আৰু 'সম্পাদিত' হোৱা একমাত্ৰ গ্ৰন্থ । এইখনেই শংকৰদেৱ ৰচিত একমাত্ৰ 'সংস্কৃত' গ্ৰন্থ । পাটবাউসীত বাস কৰাৰ সময়তে মহাপুৰুষে 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থ প্ৰস্তুত কৰি উলিয়াইছিল । মহাপুৰুষজনাই তেৰাই প্ৰচাৰ কৰা 'এক শৰণ ভক্তি'ৰ অনুকূলে ভক্তিতত্ত্বৰ আকৰসমূহ 'পুৰাণ সূৰ্য' ভাগৱত পুৰাণ প্ৰভৃতি বিভিন্ন বৈষ্ণৱ শাস্ত্ৰৰপৰা সংকলন কৰি এই সংস্কৃত গ্ৰন্থখনি প্ৰণয়ন কৰে । উল্লেখযোগ্য যে উদ্ধৃত শ্লোকসমূহৰ বাবে মহাপুৰুষে এটি সংস্কৃত টীকাৰো সংযোজন কৰি দিছে । এই টীকাটিত ভাগৱতৰ 'ভাবাৰ্থদীপিকা' টীকাৰ প্ৰণেতা পৰম 'ভাগৱত' শ্ৰীধৰ স্বামীৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয় । 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰ কৃত অসমীয়া অনুবাদ ক্ৰমে স্বৰ্গীয় তীৰ্থনাথ গোস্বামী (গোলাঘাট) আৰু স্বৰ্গীয় মোহনচন্দ্ৰ মহন্ত (যোৰহাট)ৰ দ্বাৰা সম্পাদিত হৈ প্ৰকাশ পাইছে । পাতিয়ালাৰ পাঞ্জাৱী বিশ্ববিদ্যালয়ৰদ্বাৰা ১৯৮২ চনত প্ৰকাশিত ড° মহেশ্বৰ নেওগ ডাঙৰীয়াৰ The Bhakti-Ratnakara of Sankaradeva and History of the concept of Bhakti শীৰ্ষক গ্ৰন্থখনিত 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ৰ এক পাঠ সমীক্ষাত্মক সম্পাদনা আগবঢ়োৱা হৈছে । গ্ৰন্থখনিৰ আদিতে মহাপুৰুষৰ 'ভক্তি -ৰত্নাকৰ' প্ৰণয়নৰ উদ্দেশ্যৰ লগত সংগতি ৰাখি ভক্তিতত্ত্বৰ উৎপত্তি আৰু বিকাশৰ সৰ্বভাৰতীয় ইতিহাস দাঙি ধৰা হৈছে । বিশেষকৈ মূল গ্ৰন্থৰ উপস্থাপনৰ পূৰ্বে প্ৰতিটো অধ্যায়ৰ ইংৰাজীত সংক্ষিপ্তসাৰ (resume) আগবঢ়োৱা হৈছে । গ্ৰন্থৰ 'পাতনি'ত ড° নেওগে 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থৰ ক্ষেত্ৰত পোৱা দুটি সংস্কৰণৰ মাজত ভেদাভেদ বিবেচনা কৰি দেখুৱাইছে আৰু প্ৰতিটো সংস্কৰণৰ পাণ্ডুলিপি (manuscript) সমূহৰো সবিশেষ উল্লেখ কৰিছে।

ড° নেওগে গ্ৰহণ কৰা সংস্কৰণটিত 'ভক্তি- ৰত্নাকৰ'ৰ মুঠ শ্লোকৰ সংখ্যা ৫৭৩ । ('Sankaradeva and His times' শীৰ্ষক গ্ৰন্থত পূৰ্বতে ড° নেওগে 'ভক্তি- ৰত্নাকৰ'ৰ শ্লোকৰ সংখ্যা ৫৬৪ বুলি কৈছিল । নেওগে তেখেতৰ 'পাতিয়ালা'ৰ গ্ৰন্থত পাতনিত (পৃষ্ঠা ৭৫) স্পষ্ট কৰি কৈছে যে সেই সংখ্যা 'ভক্তি-

ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থৰ অন্যটি সংস্কৰণৰ মতে দিয়া হৈছে ।) 'আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সংস্কৃতি সংস্থা, অসম (আবিলেক)ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত শিৱনাথ বৰ্মন সম্পাদিত 'অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী'(অসাবু) (দ্বিতীয় খণ্ড)ত 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ত শ্লোকৰ সংখ্যা ৫৪৬ বুলি কোৱা হৈছে (পৃষ্ঠা ১৩৫)। ড° নেওগ সম্পাদিত মূল অনুসৰি বিভিন্ন শাস্ত্ৰৰপৰা 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ত শ্লোকৰ উদ্ধৃতি এনেধৰণৰ ঃ ভাগৱত পুৰাণ-৪৫৬; (শ্ৰীধৰ স্বামীৰ ভাগৱত টীকা) ভাগৱত ভাবাৰ্থদীপিকা-১৯; বৃহন্নাৰদীয়পুৰাণ-১৩; বৈষ্ণৱানন্দ লহৰী-১১; শ্ৰীমদ্ ভগৱদ্গীতা-১১; (শ্ৰীধৰ স্বামীৰ গীতাৰ টীকা) সুবোধিনী-১; বিষ্ণুপুৰাণ-৭; যোগসাৰ-৬; পদ্মপুৰাণ (স্বৰ্গখণ্ড, উত্তৰখণ্ড আৰু অন্যান্য অংশৰ পৰা)-৬; নৰসিংহ পুৰাণ-৬; (কাশ্মীৰী শিহ্লন মিশ্ৰৰ) শান্তি-শতক-৪; মৎস্যপুৰাণ-৩; (শৰচ্চন্দ্ৰ চক্ৰৱৰ্তী প্ৰভৃতিৰদ্বাৰা কলিকতাৰপৰা প্ৰকাশিত 'শংকৰাচাৰ্য গ্ৰন্থাৱলী'ত সন্নিৱিষ্ট) (বিষ্ণু) ভুজংগপ্ৰয়াত স্তোত্ৰ-২; পাণ্ডৱী গীতা-২; বিষ্ণুধৰ্মোত্তৰ (পুৰাণ)-১; কূৰ্ম পুৰাণ-১; ব্ৰহ্মাণ্ড পুৰাণ-১; বামণ পুৰাণ আৰু গৰুড় পুৰাণ (উভয়তে লব্ধ)-১; (শ্ৰীকৃষ্ণ মিশ্ৰ প্ৰণীত) প্ৰবোধ-চন্দ্ৰোদয়-১ । শ্লোকসমূহৰ উৎসসমূহ মহাপুৰুষীয়া গ্ৰন্থখনত সাধাৰণতে উল্লেখ কৰা আছে যদিও এক বুজন সংখ্যক শ্লোকৰ উৎসসমূহ নিশ্চিত ভাৱে গ্ৰহণ কৰিবলৈ অসুবিধা হয় । উৎসৰ উল্লেখ নকৰা শ্লোকৰ সংখ্যাও ১৫ হ'ব । এই সন্দৰ্ভত ড° নেওগৰ 'পাতিয়ালা' গ্ৰন্থ দ্ৰষ্টব্য (পৃষ্ঠা ৭৫-৭৯) । মহাপুৰুষৰ সংস্কৃত টীকাতো অমৰকোষ, ভাগৱত পুৰাণ, পদ্ম পুৰাণ, মহাভাৰত, ভগৱদ্গীতা, ঈশ আদি উপনিষদ্, শ্ৰীধৰস্বামীৰ 'ভাবাৰ্থদীপিকা' আৰু দুই-এখন স্মৃতিৰপৰা সীমিত উদ্ধৃতি দৃষ্টিগোচৰ হয় । উক্ত মহাপুৰুষ প্ৰণীত সংস্কৃত টীকাত সন্নিৱিষ্ট অথচ উৎস নিৰ্ধাৰণ কৰিব নোৱৰা উদ্ধৃতিসমূহ ড° নেওগে সবিস্তৰ উল্লেখ কৰিছে (পৃষ্ঠা ৭৮) । মহাপুৰুষে 'টীকা'খনৰ নাম দিয়া নাই, টীকাসহ শ্লোক সংগ্ৰহৰ নামহে 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ' ।

শংকৰদেৱৰ 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থৰ আলোচনা প্ৰসংগত একে বিষয়ত অন্য দুখন গ্ৰন্থৰ সন্দৰ্ভ আহি পৰে । কোৱা হয় (অসাবু, আবিলেক, পৃঃ১৩৫) যে পাটবাউসীত থাকোঁতে বিষ্ণুপুৰী সন্ন্যাসী প্ৰণীত 'ৰত্নাৱলী' (সংস্কৃত গ্ৰন্থ) শংকৰদেৱৰ হাতত পৰিলহি, তেতিয়া মহাপুৰুষজনে মন্তব্য কৰিছিল, *'বোলে বিষ্ণুপুৰী মোৰ সংগী, আগে পোৱা হ'লে শ্ৰমকৈ ৰত্নাকৰ নকৰোঁ এ তেওঁ আমাৰ ভেটা বান্ধা হৈছে, আগে পানী তলে ধানডালি হয় ।'* আকৌ ৰামচৰণ ঠাকুৰ প্ৰণীত গুৰু চৰিততো অনুৰূপ উক্তি কৰা হৈছে-

'আগত যদিহে পাঁও এহি গ্ৰন্থখান ।
ৰত্নাকৰ লেখিবাৰ নাই প্ৰয়োজন ।।'

নিঃসন্দেহ যে বিষ্ণুপুৰীৰ 'ভক্তি-ৰত্নাৱলী'তকৈ শংকৰদেৱৰ 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ' পূৰ্বৰ ৰচনা । 'ভক্তি-ৰত্নাৱলী' কেৱল ভাগৱত পুৰাণৰপৰা নিৰ্বাচিত শ্লোকৰ সংগ্ৰহ, 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ত ঘাইকৈ 'ভাগৱত-পুৰাণ'ৰ শ্লোক লোপ হৈছে যদিও গীতা আদি অন্যান্য শাস্ত্ৰৰো শ্লোক গ্ৰহণ কৰা হৈছে । বিষ্ণুপুৰীৰ 'ৰত্নাৱলী' আৰু শংকৰদেৱৰ 'ৰত্নাকৰ'ত সন্নিৱিষ্ট 'উভয় সাধাৰণ' (অৰ্থাৎ ভাগৱত-পুৰাণৰপৰা চয়ন কৰা একে) শ্লোকৰ সংখ্যা ১৫৯। শংকৰোত্তৰ কালত শ্ৰীহৰিদাসে 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ৰ পদ ভাঙনি কৰিছিল । 'ৰত্নাকৰ'ৰ আন এটা পদ ভাঙনি কৰিছিল ৰামচৰণ ঠাকুৰে । গোপালচৰণ দ্বিজে 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ৰ 'কথাবন্ধ' ৰূপ দিছিল । গোপালচৰণৰ কথাভক্তি ৰত্নাকৰৰ সৰল আৰু প্ৰাঞ্জল ৰচনাই সাহিত্যজ্ঞসকলৰ বিশেষ দৃষ্টি আৰ্কষণ কৰিছে । শংকৰদেৱ আৰু বিষ্ণুপুৰীৰ ভক্তিতত্ত্ব প্ৰতিপাদক দুই গ্ৰন্থৰ পৰিপেক্ষিতত পৰৱৰ্ত্তি সদৃশ সংস্কৃত গ্ৰন্থ ভট্টদেৱৰ শ্ৰীমদ্ভক্তিবিবেকো অনুধাৱন যোগ্য । ভট্টদেৱে পুৰাণৰ উপৰিও বেদ আৰু (বেদমূলক বিভিন্ন শাস্ত্ৰৰপৰা ভক্তিৰ আকৰ সংগ্ৰহ কৰি দেখুৱাইছে ।)

('ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ৰ পৰিচয়াত্মক এই নিবন্ধৰ বাবে ড° নেওগ সম্পাদিত 'ভক্তি ৰত্নাকৰ'ৰ প্ৰকাশনকে আধাৰ হিচাবে লোৱা হৈছে ।) 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ত বিষয় ভেদে আঠত্ৰিশটা ভাগ পোৱা যায় । এই ভাগ বা অধ্যায়সমূহৰ নাম এনেধৰণৰ ঃ (১) ভক্তি জ্ঞানপ্ৰদ গুৰুৰ পূজ্যত্ব, (২) নৃদেহ মাহাত্ম্য, (৩) সৎসংগ মাহাত্ম্য, (৪) সাধুৰ লক্ষণ, (৫) পৰম গতিপ্ৰদ ভজনীয় পৰম দেৱতাৰ স্বৰূপ আৰু মাহাত্ম্য নিৰূপণ, (৬) শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ, কৰ্ম আৰু নামৰ শ্ৰৱণ মাহাত্ম্য, (৭) শ্ৰীহৰিৰ কীৰ্তন মাহাত্ম্য, (৮) শ্ৰীহৰিৰ স্মৰণ মাহাত্ম্য, (৯) শ্ৰীকৃষ্ণৰ অৰ্চনা নিৰ্ণয়, (১০) ভগৱদ্ভক্তি যোগ নিৰ্ণয়, (১১) 'উত্তমা ভাগৱতী ভক্তি'ৰ নিৰ্ণয়, (১২) 'অন্তৰংগা ভক্তি' নিৰূপণ, (১৩) 'নিৰ্গুণা ভক্তি' নিৰূপণ, (১৪) 'সপ্ৰেমা ভক্তি' নিৰূপণ, (১৫) সগুণ-নিৰ্গুণ ভেদে জ্ঞানদিৰ চাৰিভাগ, (১৬) উত্তম ভক্তৰ লক্ষণ, (১৭) মধ্যম ভক্তৰ লক্ষণ, (১৮) প্ৰাকৃত ভক্তৰ লক্ষণ, (১৯) আচাৰ ভ্ৰষ্ট ভক্তৰ মাহাত্ম্য, (২০) ভক্তি প্ৰাৰ্থনা নিৰূপণ, (২১) কলিৰ পৰম ধৰ্ম নিৰূপণ, (২২) জীৱাত্মা আৰু পৰমাত্মাৰ ভেদ, (২৩) হৰি ভক্তিহীন পৰম অজ্ঞানীৰ নিন্দা, (২৪) ভগৱদ্ভক্ত দ্বেষীৰ গতি, (২৫) ভক্তসকলৰ অংগ প্ৰশংসা, (২৬) ভক্তসকলৰ জন্ম-কৰ্ম প্ৰশংসা, (২৭) ভক্তিহীনৰ জন্ম-কৰ্মাদিৰ নিন্দা, (২৮) বৃথা কথা কথনত দোষ, (২৯) অভক্তৰ সংগনিন্দা, (৩০) প্ৰায়শ্চিত্ত নিন্দা, (৩১) প্ৰবৃত্তি মাৰ্গৰ নিন্দা, (৩২) স্বৰ্গাদি সুখৰ নিন্দা, (৩৩) ভাৰত ভূমিৰ প্ৰশংসা, (৩৪) ভক্তিৰ অধিকাৰী নিৰূপণ, (৩৫) ব্ৰহ্মলোক পৰ্যন্ত ভোগস্থানৰ অনিত্যতা প্ৰতিপাদন, (৩৬) মায়া তৰণৰ উপায়, (৩৭) শ্ৰীভাগৱত মাহাত্ম্য আৰু

(৩৮) যম নিয়ম কথন । 'ভক্তি- ৰত্নাকৰ'ৰ দুইটি সংস্কৰণতে বিভিন্ন হাতে লিখা পুথিসমূহত এই বিষয়-সূচীৰ কিছু সালসলনি আৰু ব্যতিক্ৰম চকুত পৰে ।

গ্ৰন্থৰ প্ৰাৰম্ভতে মহাপুৰুষে সনাতন সদানন্দ ৰূপ পৰম পুৰুষৰ নাম মাহাত্ম্যৰ উল্লেখেৰে মংগলাচৰণ কৰিছে আৰু ঘোষণা কৰিছে যে তেওঁ 'পুৰাণসূৰ্য' ভাগৱত পুৰাণ ৰূপ ক্ষীৰ সাগৰৰপৰা লবনু মথিছে আৰু সেয়ে হৈছে সকলো শাস্ত্ৰৰ সাৰস্বৰূপ 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ' ।

'ভক্তিজ্ঞানপ্ৰদগুৰোঃ পূজ্যত্বম্' শীৰ্ষক (গ্ৰন্থৰ) প্ৰথম অধ্যায় (ভাগ)ত গুৰুৰ মাহাত্ম্য কথিত হৈছে । 'ভক্তিজ্ঞানৰ পথ দেখুওৱা গুৰুজন পৰম পূজ্য' এই কথা প্ৰতিপাদনৰ বাবে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ একালৰ সহপাঠী দৰিদ্ৰ ব্ৰাহ্মণক তিনি শ্ৰেণীৰ গুৰুৰ বৰ্ণনা দিয়া কাহিনীৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে । ভক্তি জ্ঞানা দাতা গুৰুৰ মাহাত্ম্য কথনৰ প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে ভাগৱত-পুৰাণৰ ১০।৮০।৩২-৩৪, ১১।৩।২১ আৰু ৫।১১।১৭ ।

'নৃদেহ মাহাত্ম্য' শীৰ্ষক অধ্যায়ত পৰম জ্ঞান আৰু ভক্তি লাভৰ সাধন (অৱলম্বন বা মাধ্যম) স্বৰূপ মানৱ দেহৰ প্ৰশংসা কৰা হৈছে । এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে- ভাগৱত পুৰাণৰ ১১।২০।১৭, ১১।৯।২৯, ১১।২০।১২, ১১।২৬।১, ৩।১৫।২৪, ১০।৫১।৪৬. ১১।৭।৭৪, ৫।১৯।২৪, ৪।২৩। ২৭-২৮, নৃসিংহ পুৰাণৰ ৯।৮ আৰু ভাগৱতৰ ৬।১৬।৫৮ ।

'সৎসংগমাহাত্ম্য' শীৰ্ষক অধ্যায়ত 'ভক্ত'জনৰ সান্নিধ্যৰ মাহাত্ম্য বৰ্ণনা কৰা হৈছে । ভক্তৰ সান্নিধ্যত, ভক্তৰ সেৱাৰ কালত 'হৰিকথা' শ্ৰৱণৰ সুযোগ ঘটে, হৰিৰ প্ৰতি শ্ৰোতাজনৰ প্ৰেম অংকুৰিত হয় । এই সন্দৰ্ভত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে ভাগৱত পুৰাণৰ ১।১৮।৩, ৩।৭।২০, ৩।২৫।২৫, ৪।৯।১১, ৪।২৪।৫৭, ৪।২৪।৫৮, ৫।১৩।২২, ১০।৫১।৫৩, ১০।৪৮।৩১, ১০।৪৮।৩০, ১১।২৬।৩১, ৩৩ আৰু ৩৪, ১১।১২।১-২ আৰু ১২।১০।২৫, ১১।২৬।২৬

'সতাং লক্ষণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত 'সাধু'জনৰ লক্ষণসমূহৰ বৰ্ণনা কৰা হৈছে, এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে- ভাগৱত পুৰাণৰ ১১।১১।২৯-৩৩ (শ্ৰীকৃষ্ণই এই শ্লোকসমূহত উদ্ধৱৰ আগত 'সাধু'জনৰ তেত্ৰিশটা লক্ষণৰ কথা কৈছে ।), বৈষ্ণৱানন্দলহৰীৰ শ্লোক ১১, ১৩,২৮, ২৯ ।

'পৰম গতিপ্ৰদ ভজনীয় পৰম দেৱতা স্বৰূপ নিৰূপনং মাহাত্ম্যঞ্চ' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ৩৮ টা উদ্ধৃত শ্লোকেৰে পৰমগতি প্ৰদান কৰিব পৰা একমাত্ৰ ভজনীয় দেৱতা ৰূপে নাৰায়ণ - কৃষ্ণৰ বৰ্ণনা কৰা হৈছে । এই 'পৰম গতিপ্ৰদ' দেৱতা (কৃষ্ণ)ৰ পূজক হিচাবে প্ৰথমে 'ব্ৰহ্মা' দেৱতাৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। এই সন্দৰ্ভত

সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হ'ল- ভাগৱত পুৰাণৰ ৩।৯।১, ৩।৯।২, ৩।৯।৩, ৩।৯।৪, ৫।৬।৯, ১০।১৪।২৩-২৪, ১০।২৯।২৬, ১০।১৪।২৯, ১০।২৯।১৪-১৫, ১০।১৪।৫৫-৫৬, ১০।১৪।২৭, ১০।১৪।৫৭-৫৮, ১১।২৯।৫, ১১।৮।৪১, ৪।৮।২৩, ৪।১১।২৭, ৮।২৪।৪৯, ৮।২৪।৫২; বৃহন্নাৰদীয় পুৰাণ, ৩২।৯, ৩২।৪; পাণ্ডৱী গীতা, ৭৩, ৬৮; ভুজংগপ্ৰয়াত স্তোত্ৰ, ভাগৱতপুৰাণ ১০।২।২৮-৩৩, ১০।৩৮।৮, ৬।৪।৩৪।

শ্ৰীকৃষ্ণ গুণকৰ্মনাম্নাং শ্ৰৱণ মাহাত্ম্যম্। শীৰ্ষক অধ্যায়ত পৰমপুৰুষ শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ, কৰ্ম আৰু নামৰ শ্ৰৱণৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰা হৈছে। ৩৯টা উদ্ধৃত শ্লোকেৰে কৃষ্ণ নাম শ্ৰৱণৰ মাহাত্ম্য সবিস্তৰ প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে । এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে- ভাগৱত পুৰাণৰ ১০।১।৭, ১।২।১৭ - ২০, ১।২।২৯, ২।৮।৪-৬, ২।৩।১৭, ১।১৮।১০, ৩।৫।১১, ৪।১১।৩১, ৩।৯।৪, ৪।৯।১০, ৪।২০।২৪-২৫,২।২।৩৭,৪।৭।৩৫, ১০।১।৪,১০।৭।২, ১০।৩১।৯, ১২।৪।১০, ৪।৩০।৩২-৩৩, ৪।৩০।৩৫, ৪।৩০।৩৬-৩৭, ১০।৯।২১, ৩।৫।৪৪-৪৬, ৩।৫।৪১, ৪।২২।২০-২৫।

'শ্ৰীহৰেঃ কীৰ্ত্তন মহাত্ম্যম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ৩১টা উদ্ধৃত শ্লোকৰ সহায়ত দেবাদিদেব হৰিৰ কীৰ্তনত মহাত্ম্যৰ বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে ভাগৱত পুৰাণৰ ১।৬।৩৫, ১।১।১৪, ২।১।১১, ৩।৯।১৫, ৩।৩৩।৬-৭, ৫।২৫।১১, ৫।১।৩৫, ৬।২।৮, ৬।২।৯-১০, ৬।২।১৪, ৬।২।১৮, ৬।৩।২২, ৬।৩.২, ৬।৩।২৪-২৫, ৭।৩।৩১ ৬।২।৪৫-৪৬, ৬।২।৪৯, ৬।১৬।৮, ১০।৩৪।১৭, ১০।৯০।৪৭, ১২।১২।৪৮; পদ্ম পুৰাণ, উত্তৰখণ্ড, ৭১; ভাগৱত ভাবাৰ্থদীপিকা ১০।৮৭।২৫, ভুজংগপ্ৰয়াত স্তোত্ৰ ২৩, বৈষ্ণৱানন্দলহৰী, ৫৩।

'শ্ৰীহৰিস্মৰণমাহাত্ম্যম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ১১টা উদ্ধৃত শ্লোকেৰে হৰি স্মৰণৰ ফল বৰ্ণনা কৰা হৈছে। জীৱৰ অন্তকালত নাৰায়ণৰ স্মৰণেই জীৱনৰ চৰম লক্ষ্য, কেৱল হৰি স্মৰণেই ভক্তজনৰ মোক্ষ সুগম কৰে। এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে ভাগৱতপুৰাণ ২।১।৬, ৩।৫।৪২, ৪।২২।৩৯, ভাগৱত ভাবাৰ্থদীপিকা, ১০।৮৭।২৯, ভাগৱত পুৰাণ ১১।১৪।২৭-২৮, ১২।১২।৫৪, ১২।১২।৫৫; বিষ্ণুপুৰাণ, ২।৬।৩৬, পদ্মপুৰাণ স্বৰ্গখণ্ড, ৪৮।৫৬, নৰসিংহ পুৰাণ, ৮।২২।

'শ্ৰীকৃষ্ণাৰ্চণনিৰ্ণয়ঃ' শীৰ্ষক অধ্যায়ত কেইটামান তুলসীপাত আৰু সামান্য পানী উৎসৰ্গা কৰিও কেনেদৰে ভগৱান হৰিক অৰ্চনা কৰিব পাৰি তাৰে দহোটা উদ্ধৃত শ্লোকেৰে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই সন্দৰ্ভত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে-

শ্ৰীধৰস্বামী বিৰচিত ১ (ভাবাৰ্থদীপিকাৰ নহয়), নৰসিংহ পুৰাণ, ৮।২৩, ভাগৱতপুৰাণ ১।৫।৩৮, ৫।১৪।২১,৪।৩১।১৪,৮।৫।৪৯,৯।২৭।১৫, ৮।২২।২৩, বৃহন্নাৰদীয় পুৰাণ ৩২।১০, ভগৱদ্গীতা, ৯।২৬।

'ভগৱদ্ভক্তি যোগ নিৰূপণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত 'ভগৱদ্ভক্তি যোগ'ৰ প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে । এই সন্দৰ্ভত ভাগৱত পুৰাণৰপৰা চয়ন কৰা ৩৪টা শ্লোকেৰে মুক্তিৰ সকলো উপায়ৰ মধ্যত হৰি ভক্তি যোগেই উত্তম বুলি নিশ্চিত কৰা হৈছে। সংগৃহীত ভাগৱত শ্লোকসমূহ হৈছে-১১।২।৩৩, ১১।২।৩৭-৩৮, ১১।২।৪৩, ২।২।৩৩-৩৪, ২।২।৩৬, ৩।৯।১১, ৩।৩২।২২, ৪।২৪।৫৫, ৪।২৪।৭০, ৬।১২।২২, ৭।৭।৫১-৫২, ১০।৬।৪৭, ১১।২৯।৩, ৮।২৪।৪৮, ৮।২৪।৪৮, ৮।২৪।৪৭, ১০।১৪।৩, ১০।৯০।৫০, ১০।১।৩, ২৭-২৮,১০।৮৭।২৪, ১১।১১।৩৪-৪০, ১।৬।২৭, ১।৮।৩৬, ১।১৪।২, ১।২।১৪।

'উত্তমা ভাগৱতীভক্তি নিৰূপণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত পৰম উত্তম ভগৱদ্ভক্তি নিৰূপণ কৰি দেখুওৱা হৈছে। এই সন্দৰ্ভত উদ্ধৃত ১১টা শ্লোক হৈছে-ভাগৱত ৩।২৫।৩২-৩৩, ৩।২৫।৩৪, ৩।২৫।৩৯-৪০, ৩।২৯।১৩, ৫।৬।১৮, ১০।৮৭।২১, ১১।১৪।১২, ১১।৩।৪০ ।

'অন্তৰংগা ভক্তি নিৰূপণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত নিবিড় প্ৰেমস্বৰূপ অন্তৰংগাভক্তিৰ বিষয়ে কোৱা হৈছে । অন্তৰংগ ভক্তিৰ ভক্তই সকলো জীৱতে আৰু নিজতে পূৰ্ণৰূপত ভগৱদুপলব্ধি কৰে, এয়ে মুখ্য ভক্তি । এই সন্দৰ্ভত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে-ভাগৱত ভাবাৰ্থদীপিকা ১১।২৮।৪৫, ভাগৱত পুৰাণ ১১।২৯।১২, ৯।২৯।১৩-১৪, ৯।২৯।১৬, ৯।২৭।১৭, ৯।২৯।১৬-২২।

'নিৰ্গুণাভক্তিনিৰূপণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত নিৰ্গুণ ভক্তিৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যা কৰা হৈছে। গংগাৰ পানী সাগৰলৈ বৈ যোৱাৰ দৰে কৃষ্ণ কথা শুনা মাত্ৰকে কৃষ্ণৰ প্ৰতি মনে ঢাপলিয়া ভক্তসকল এই নিৰ্গুণ ভক্তিৰ অধিকাৰী হয়। এই সন্দৰ্ভত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে- ভাগৱত পুৰাণ, ৩।২৯।১১, ১১।২৫।৩২-৩৩, ১।৮।৪২, ১১।১২।১৪, ১১।১২।১৫, ভাগৱদ্গীতা, ১৮।৬৬।

'সপ্ৰেমাভক্তিনিৰূপণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত সপ্ৰেমা ভক্তিৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰা হৈছে । এই ভক্তি নিষ্কাম, অহৈতুকী। এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হ'ল-ভাগৱতপুৰাণ ১১।২।৩৯-৪০, ৪২, ১১।৩।৩১-৩২, ১১।১৪।২৪, ১১।১২।৮, ১১।৫।৪৮ ।

জ্ঞানাদীনাং চাতুৰ্বিধ্যম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত সত্ত্ব, ৰজঃ আৰু তমঃ - এই তিনিগুণৰ ভেদ অনুযায়ী জ্ঞান আদিৰ চাৰিভাগ দেখুওৱা হৈছে। এই চাৰিভাগ হৈছে-সাত্ত্বিক, ৰাজসিক, তামসিক আৰু নিৰ্গুণ । এই 'জ্ঞানাদি'ৰ তালিকাত বাস,

আহাৰ, সুখ, মৃত্যু, কৰ্ম আৰু কৰ্মীক অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকৰ বিৱৰণ হৈছে - ভাগৱত পুৰাণ ১১।২৫।২৪-২৯, ২২-২৩, আৰু ভাগৱত ভাবাৰ্থদীপিকা ১১।২৫।৩৫।

'উত্তমভক্তলক্ষণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত উত্তম ভাগৱত বা ভাগৱতোত্তমৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। এনেজন ভক্তই সকলো প্ৰাণীতে ভগৱানৰ আৰু ভগৱানত সকলো প্ৰাণীৰ স্থিতি উপলব্ধি কৰে। এই প্ৰসংগত চয়ন কৰা শাস্ত্ৰীয় শ্লোকসমূহ হৈছে ভাগৱত পুৰাণ ৯।২।৪৫, ৯।২।৪৮, ১১।২।৪৯, ১১।২।৫০-৫৫, ১১।১৪।১৩-১৪, ৫।১৪।৪৩, ৫।১।১৭, ১।৭।১০, ১।১৩।১০, ১।১৮।৪৮, ১।১৮।৫০।

'মধ্যম ভক্তলক্ষণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত মধ্যম পৰ্যায়ৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। এনে ভক্তই বিভিন্নজনক বিভিন্ন ধৰণে আচৰণ কৰে; যেনে প্ৰভুৰ প্ৰতি প্ৰেম, ভক্তৰ প্ৰতি মৈত্ৰী, মূৰ্খজনৰ প্ৰতি অনুকম্পা আৰু শত্ৰুৰ প্ৰতি উদাসীন্যত ভাৱ পোষণ কৰা হয়। এই সন্দৰ্ভৰ উদ্ধৃত শ্লোকসমূহ হ'ল- ভাগৱত ১১।২।৫৬ ১১।৩।২৩, ৪।৮।৩৪, ৩।২৯।২৭।

'প্ৰাকৃত ভক্ত লক্ষণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত সাধাৰণ বা প্ৰাকৃত ভক্তৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। এই প্ৰসংগত ভাগৱত পুৰাণৰপৰা সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হ'ল- ১১।২।৪৭, ১১।১৪।১৮-১৯, ১।৫।১৭, ১।৫।১৯, ১।৬।৩৬, ৬।১।১৯, ১০।১৪।৩৬।

'আচাৰভ্ৰষ্টভক্ত মাহাত্ম্যম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত আচাৰহীনজনেও অন্যান্য ভক্তিৰে ধৰ্মফলৰ অধিকাৰী হ'ব পাৰে বুলি প্ৰতিপাদন কৰি তেনে ভক্তৰ মাহাত্ম্য বৰ্ণোৱা হৈছে। এই প্ৰসংগত উদ্ধৃত শ্লোকসমূহ হৈছে- ভগৱদ্গীতা ৯।৩০-৩৪, ভাগৱত পুৰাণ ১১।১৪।২১, ৬।১।১৬, ভাগৱতভাৱাৰ্থদীপিকা, ৬।১।১, নৰসিংহ পুৰাণ ৯।৫-৬, ভাগৱত পুৰাণ ১১।৫।৪১, ১১।৫।৪২, ৬।৩।২৬, পদ্মপুৰাণ, স্বৰ্গখণ্ড, ১৪।১।৪৮।

'ভক্তি প্ৰাৰ্থনা নিৰূপণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ভীষ্ম, বৃত্ৰ, নলকুবেৰে, মণিগ্ৰীব, বৃন্দাবনৰ গোপীবৃন্দ, কুন্তী, উদ্ধৱ আৰু শ্ৰীধৰ স্বামীৰ দৰে ভক্তসকলৰ ভগৱানৰ প্ৰতি প্ৰাৰ্থনা সমূহ একত্ৰ উপস্থাপন কৰি বৰ্ণনা কৰা হৈছে। সংগৃহীত শ্লোকসমূহ ভাগৱত পুৰাণ১।৯।৩৩-৩৬, ৩।১৫।৪৯,৬।২।২৪,২৬,২৭, ১০।১০।৩৮,১০।৪৭।৬৬-৬৭,১০।৭৩।১৫,১০।৮৪।২৬, ১।৮।২৫, ভাগৱত -ভাবাৰ্থদীপিকা ১০।৮৭।৪০, ২০, ভাগৱত পুৰাণ ১১।২৯।৪০, ভুজংগ প্ৰয়াত ক্ষেত্ৰ, ১৪।

'কলেঃ পৰমধৰ্ম নিৰূপণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত কলিযুগত হৰিনামৰ যোগে

পৰম গতি সুলভ ক্ষেত্ৰ বাবে কলিযুগৰ প্ৰসংশা কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত উদ্ধৃত শ্লোকসমূহ হৈছে - ভাগৱত পুৰাণ ১১।৫।৩১, ৩৩, ৩৪,৩৬, ভাবাৰ্থ দীপিকা ১১।৫।৩৬,ভাগৱত ১১।৫।৩৭, ৩৮-৪১, ১২।৩।৪৫-৫২, কূৰ্ম পুৰাণ, বিষ্ণুধৰ্মোত্তৰ পুৰাণ, ব্ৰহ্মপুৰাণ আৰু মৎস্য-পুৰাণৰ শ্লোক. বৃহন্নাৰদীয় পুৰাণ ৩৮।৯৮, ৩৮।১২৬, বৈষ্ণৱানন্দ লহৰী ৭০, ১৭ আৰু ভাগৱত ১।১৮।৭, ১২।৩।৪৪-৪৫।

'জীৱ পৰমাত্মা ভেদঃ' শীৰ্ষক অধ্যায়ত পৰমাত্মা আৰু জীৱাত্মাৰ ভেদ দেখুওৱা হৈছে । এই প্ৰসংগত চয়ন কৰা শাস্ত্ৰীয় উদ্ধৃতিসমূহ হ'ল - ভাগৱত ভাৱাৰ্থদীপিকা ১।৭।৬, ভাগৱত পুৰাণ ৪।৯।১৫, ১১।২৩।৪৫ আৰু কেইটামান শ্লোক (সম্ভৱতঃ যোগসাৰৰ পৰা লোৱা!)

'শ্ৰীহৰিভক্তিহীন পৰমাজ্ঞানিনাং নিন্দা' শীৰ্ষক অধ্যায়ত হৰিৰ প্ৰতি ভক্তিহীন পৰম অজ্ঞানীসকলৰ নিন্দা কৰা হৈছে । ব্ৰহ্মা, বিদুৰ শৌনক আৰু শ্ৰীধৰস্বামী এই বিষয়ত বক্তা। এই সন্দৰ্ভত উদ্ধৃতিসমূহ হৈছে - ভাগৱত, ৩।৯।৭-১০, ১।১৬।১০, ২।৩।১৮ -১৯, ৩।৫।১৪, ৩।১৫।২২, ৩।১২।১৯, ভাগৱত ভাবাৰ্থদীপিকা ১০।৮৭।১৭, ১১।৫।৩, ৫,৬, ১৪-১৮ ১১।১১।১৮, ১০।৮৪।১৩, ৭।৯।১০, বৃহন্নাৰদীয় পুৰাণ ৩২।৩৯, ৪।২৮, ভাগৱত ৬।৩।২৯, ভগৱদ্গীতা ১৬।১৯, ১৩।২০, ৯।১১-১২, বৈষ্ণৱানন্দ লহৰী ৯৬-৯৭, পদ্মপুৰাণ স্বৰ্গ খণ্ড, ১৫।১৫২ আদি।

'ভক্তদ্বেষিণাং গতিঃ' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ভক্ত দ্বেষীসকলৰ পৰিণতি বৰ্ণনা কৰা হৈছে। ঋষি চমসে ৰজা নিমিৰ আগত, শিৱই পাৰ্বতীৰ আগত, নাৰদে প্ৰচেতাৰ আগত, কৃষ্ণই অৰ্জ্জুনৰ আগত এনে দ্বেষীজনৰ দুৰ্দশা বৰ্ণনা কৰিছে। এই প্ৰসংগত উদ্ধৃত শ্লোককেইটা হৈছে- ভাগৱত পুৰাণ ৯।৫।৭,৯, ৪।৩।২১, ৪।৩১।২১, ৬।১৬।৪২ আৰু বৈষ্ণবানন্দ লহৰী ১৫ ।

'ভক্তানাসংগ প্ৰশংসা' শীৰ্ষক অধ্যায়ত হৰি ভক্তজনৰ চিত্ত, জিহবা, হস্ত আদি অংগসমূহৰ প্ৰশংসা কৰা হৈছে। এইক্ষেত্ৰত উদ্ধৃতিসমূহ হৈছে ভাগৱত ৯।৪।১৮-২০, ১০।৮০।৩-৪, বামণপুৰাণ ৯৪।৩৩ আৰু গৰুড় পুৰাণ (পূৰ্বাৰ্ধ) ২৩৫।৩ ।

'জ্ঞানাং জন্মকৰ্মাদি প্ৰশংসা' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ভক্তজনৰ জন্ম কৰ্ম আদিৰ প্ৰশংসা কৰা হৈছে । এই প্ৰসংগ উদ্ধৃতিসমূহ হৈছে - ভাগৱত পুৰাণ ৪।২৯।৪৯, ৪।৩১।৯, বিষ্ণুপুৰাণ ১।১৯।৪, ভাগৱত ১।৫।২২, ১।২।৬, ১।২।১৩, ২।১।১২, ১।৫।১১, ১০।৩৬।১২ ।

'ভক্তিবৰ্জিতানাং জন্মকৰ্মাদি নিন্দা' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ভক্তিহীনজনৰ জন্ম

কৰ্মাদিত নিন্দা কৰা হৈছে। এই সন্দৰ্ভত উদ্ধৃত শাস্ত্ৰীয় শ্লোকসমূহ হৈছে- ভাগৱত ৪।৩১।১০-১২, ১০।২৩।৪০, ১০।৮৭।২৭, ১১।১৪।৪, ১।২।৮, ১০।৫।১৪, ১।৫।১২, ১১।১৬।৪৩, নৰসিংহ পুৰাণ ৯।৪,বৈষ্ণৱানন্দ লহৰী, ৮৩; বৃহন্নাৰদীয় পুৰাণ ৩২।৪৬,৫৭।৬২ আৰু অন্যান্য পুৰাণৰ পৰা গৃহীত শ্লোক।

'বৃথা কথা কথন দোষ' শীৰ্ষক অধ্যায়ত হৰিকথা ভিন্ন অন্য কথাতে মগ্ন হৈ থকাৰ দোষ ব্যাখ্যা কৰা হৈছে । এই প্ৰসংগত উদ্ধৃতিসমূহ হ'ল- ভাগৱত পুৰাণ, ১।৫।১০, ১।১৬।৭, ১২।১২।৪৯-৫১ আৰু শান্তি শতক ১।১১ ।

২.২৯। 'অভক্ত সংগ নিন্দা' শীৰ্ষক অধ্যায়ত অভক্তৰ সংগৰ বৰ্জনীয়তা প্ৰতিপাদন কৰি অভক্তজনৰ হস্তাদি অংগৰ নিন্দা কৰা হৈছে । এই সন্দৰ্ভত উদ্ধৃত শাস্ত্ৰীয় শ্লোকসমূহ ভাগৱত পুৰাণ, ২।৩।২০-২৪।

'প্ৰায়শ্চিত্ত গৰ্হণম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত প্ৰায়শ্চিত্ত বিধানৰ বৈফল্য বৰ্ণনা কৰা হৈছে । এই সন্দৰ্ভত চয়ন কৰা শ্লোককেইটা হৈছে ভাগৱত পুৰাণ, ৬।১।১৮, ৬।১।৯-১১, ৬।২।১৭ ।

'প্ৰবৃতি মাৰ্গনিন্দনম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত বেদবিহিত প্ৰবৃত্তি মাৰ্গৰ নিন্দাসূচক মন্তব্য কৰা হৈছে। উদ্ধৃত শ্লোকসমূহ হৈছে - ভাগৱতপুৰাণ, ১১।২১।১৯-২৩, ১১।২১।৩৪।

'স্বৰ্গাদিসুখৰ হেয়ত্বম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত স্বৰ্গত লভ্য সুখৰ হেয়ত্ব প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত উদ্ধৃত শ্লোকসমূহ হৈছে - ভাগৱত পুৰাণ, ১১।১০।২১, ২২-২৩, ২৮ ।

'ভাৰত প্ৰশংসা' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ১০টা সংগৃহীত শ্লোকেৰে পুণ্যভূমি ভাৰতবৰ্ষত প্ৰশস্তি গান কৰা হৈছে। সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে - ভাগৱত পুৰাণ, ৫।১৯।২০-২৩,২৭, বিষ্ণুপুৰাণ, ২।৩।২২,২৪২৬; ২।৩।২৩ ।

'ভক্ত্যধিকাৰি নিৰূপনম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ভক্তিযোগৰ অধিকাৰী (যোগ্য) পুৰুষৰ কথা কোৱা হৈছে । প্ৰসংগক্ৰমে জ্ঞানযোগ আৰু কৰ্মযোগৰো বিবেচনা কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত উদ্ধৃত শাস্ত্ৰীয় শ্লোকখিনি হৈছে, ভাগৱত ১১।২০। ৭-৮, ১১।২০।২৭-২৮, ২৯-৩১, ৩২-৩৩, ৩৪-৩৭ ।

'বৈৰাগ্যাৰ্থং ব্ৰহ্মলোক পৰ্যন্তস্য ভোগস্থানস্যা নিত্যত্বকথনম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ব্ৰহ্মলোককে ধৰি সকলো ভোগস্থানৰ অনিত্যত্বৰ বাবে বৈৰাগ্যত প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে । এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে ভাগৱত পুৰাণ ১১।১৯।১৭-১৮,১১।৩।১৮-১৯, ১১।১০।৩০,৩।২।৩২,ভাগৱতভাবাৰ্থদীপিকা, ১০।৮৯।১৫, শান্তিশতক, ২।৩৭, ১।১২ আৰু শান্তি শতক, ২ ।

'মায়াতৰনোপায়ঃ' শীৰ্ষক অধ্যায়ত মায়াৰ পৰা পৰিত্ৰাণৰ উপায় বৰ্ণনা কৰা হৈছে । সন্দৰ্ভটোত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে - ভাগৱত পুৰাণ, ৪।২৯।৩০, ৩২ -৩৩, ৩৬,৩৭,৩৮,৩৯,৪০,৪১,৪২-৪৫,৪৬, ২।৭।৪২, ৪৬, ৭।৯।১৮, ৩।৬।৩৩, ২।৯।৩, ১০।৮৭।৩৮, ৪।২০।৩১, ৫।১৮।৩-৪, ৫।১৯।১৫, আৰু ভাগৱত গীতা ৭।১৪ ।

'শ্ৰীভাগৱত মাহাত্ম্যম্' শীৰ্ষক অধ্যায়ত ভাগৱত পুৰাণৰ প্ৰশংসা পূৰ্বক মাহাত্ম্য কোৱা হৈছে । এই সন্দৰ্ভত উদ্ধৃত শ্লোকসমূহ হৈছে-ভাগৱতভাবাৰ্থদীপিকা, ১।১।১, ২, ভাগৱত পুৰাণ ১।১।৩, ১২।১৩।১০, ১।৭।৪-৮,২।১।৮-৯, ১।৩।৪৩, মৎস্য পুৰাণ, ৫৩।২০, ২২; পদ্মপুৰাণ, ভাগৱত ১২।১৩।১১-১৮।

'যমনিয়মাঃ' শীৰ্ষক (গ্ৰন্থৰ অন্তিম) অধ্যায়ত অহিংসা আদি দ্বাদশ 'যম',শৌচ আদি দ্বাদশ 'নিয়ম'ৰ বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত সংগৃহীত শ্লোকসমূহ হৈছে, ভাগৱত পুৰাণ, ৯।১৯।৩৩, ৩৪, ৩৫-৩৬, ৩৬-৩৭, ৩৭-৩৮, ৩৯, ৪০, ৪১, ৪২, ৪৩, ৪৪ আৰু ৪৫ ।

'একশৰণ ভাগৱতী ধৰ্ম'ৰ উপজীব্য শাস্ত্ৰ হ'ল 'পুৰাণ সূৰ্য' ভাগৱত পুৰাণ আৰু 'উপনিষদ্ সাৰ' শ্ৰীমদ্ভগৱদ্গীতা' এই বাবেই শংকৰদেৱে ভক্তিতত্ত্বৰ সাৰসংগ্ৰহ ৰূপ 'ভক্তি ৰত্নাকৰ'ত ঘাইকৈ 'ভাগৱত'ৰ পৰা আৰু লগতে গীতা আদি স্বমতানুকূল বৈষ্ণৱ শাস্ত্ৰসমূহৰ পৰা প্ৰয়োজন সাপেক্ষে শ্লোক চয়ন কৰিছে। মহাপুৰুষীয়া এক শৰণ নাম-ধৰ্মৰ চাৰিটা আধাৰ ৰূপ সিদ্ধান্ত হ'ল- (হৰিৰ) নাম, (কৃষ্ণ ৰূপ) দেৱ (দেৱতা), (হৰি ভক্তিৰ জ্ঞানদাতা) গুৰু আৰু (হৰি) ভক্ত । 'ভক্তিৰত্নাকৰ' ৰূপ 'শাস্ত্ৰ সংগ্ৰহ'ৰ যোগে মহাপুৰুষে 'নাম', 'দেৱ', 'গুৰু', 'ভকত' - এই চাৰি সিদ্ধান্তকে দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিপন্ন কৰিছে। মূল ভাগৱতত নৱধা (ন প্ৰকাৰৰ) ভক্তিৰ বিধান দিয়া হৈছে। শংকৰদেৱে ভক্তি ৰত্নাকৰ'ত কেৱল 'শ্ৰৱণ', 'কীৰ্তন', 'স্মৰণ' আৰু 'অৰ্চন'ৰহে ব্যাখ্যা দিছে । ইয়াৰ ভিতৰতে শ্ৰৱণ আৰু কীৰ্ত্তনে সৰ্বোৎকৃষ্ট ৰূপে প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে। ভাগৱত পুৰাণৰ পৰা সংগৃহীত শ্লোকৰ ব্যাখ্যাৰ প্ৰসংগত শংকৰদেৱে শ্ৰীধৰস্বামীৰ সহায় লোৱাটোও মন কৰিবলগীয়া কথা। গ্ৰন্থখনিয়ে মহাপুৰুষজনাৰ সংস্কৃত ভাষাৰ বিশেষ বুৎপত্তিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে । ☐☐

চিহ্নযাত্ৰাৰপৰা চিত্ৰ ভাগৱতলৈ চিত্ৰশৈলীৰ আভাস

নৰেন কলিতা

চিহ্নযাত্ৰা আৰু চিত্ৰ -ভাগৱত অসমৰ শিল্পকলাৰ বুৰঞ্জীত দুটা বিশিষ্ট সৃষ্টি হিচাপে পৰিচিত হৈ থাকিব। চিহ্নযাত্ৰাৰপৰাই অসমত নাট্য-আন্দোলনৰ সূত্ৰপাত হয়। অভিনয়ৰ কাৰণে ৰচিত ইয়াৰ সাহিত্য (text) বস্তুটো যদিও এতিয়া পাবলৈ নাই, দুই - এখন চৰিতপুথিত ইয়াৰ অভিনীত ৰূপটোৰ বিষয়ে ভালেমান তথ্য হ'লে পোৱা যায়।[১] চৰিতপুথিত উল্লেখ কৰা কথাখিনিৰ ওপৰতে ভেটি কৰি নাটখন আৰু তাৰ অভিনীত ৰূপটোৰ বিষয়ে সিদ্ধান্ত কৰাৰ অসুবিধা নাই। আনহাতে চিত্ৰ-ভাগৱতখনৰ মূল আৰু ছপা সংস্কৰণ দুয়োটাই সংৰক্ষিত হৈছে।[২] সাহিত্যৰত্ন হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱাই একক প্ৰচেষ্টাৰেই এইখন প্ৰকাশ কৰি এক অভূতপূৰ্ব কাম কৰি থৈ গৈছে। চিত্ৰ - ভাগৱত নামটোও দত্তবৰুৱায়েই দিয়া।[৩] মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ অনূদিত আদি দশমৰ বিষয়বস্তুৰেই চিত্ৰ-ভাগৱতৰ চিত্ৰসমূহৰ উপজীব্য বিষয়। আদি দশমৰ এই চিত্ৰসমূহেই এতিয়ালৈকে অসমত উদ্ধাৰ হোৱা প্ৰাচীনতম চিত্ৰ হিচাপে স্বীকৃত হৈ আহিছে। চিত্ৰবিদ্যাৰ ক্ষেত্ৰত এই চিত্ৰসমূহৰ পূৰ্বৰ কোনো চিত্ৰ পাবলৈ নথকাত অসমত চিত্ৰবিদ্যাৰ চৰ্চাৰ ইতিহাসো ইয়াৰপৰাই বিচাৰ কৰিব লাগিব,একেদৰে বিচাৰ কৰিব লাগিব চিত্ৰশৈলীৰ বিবৰ্তনৰ ধাৰাটোও।

চৰিতপুথিত লিখি থোৱা বৰ্ণনাখিনিৰপৰা জানিব পাৰি যে চিহ্নযাত্ৰা অকল নাট্যই নাছিল, ইয়াৰ উপস্থাপনৰ লগত চিত্ৰও জৰিত আছিল। চিহ্নযাত্ৰাৰ সময় হিচাপে চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ উনৈছ বছৰ বয়সৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সেয়ে ইয়াৰ মঞ্চ প্ৰযোজনাৰ লগত ব্যৱহাৰ কৰা ছবিখিনিৰ কোনো অৱশিষ্ট থকা হ'লে অসমত চিত্ৰবিদ্যা চৰ্চাৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে অতি নিৰ্দিষ্টভাৱে ১৪৬৮ খ্ৰীষ্টাব্দৰ (শংকৰদেৱৰ জন্ম ১৪৪৯খ্ৰীষ্টাব্দ, তাৰ লগত ১৯ বছৰ যোগ দি) পৰাই আঁত ধৰি আলোচনা কৰিবপৰা গ'লহেঁতেন। গতিকে সেইবোৰৰ কোনো অৱশিষ্টৰ অবৰ্তমানত আনকি ছবিবোৰৰ শৈলীটোৰ বিষয়েও একো ধাৰণা কৰিব নোৱাৰি। সেয়ে হ'লেও চিহ্নযাত্ৰাৰ সময় ১৪৬৮ খ্ৰীষ্টাব্দ ধৰি চিত্ৰ-ভাগৱত আৰু ইয়াৰ মাজৰ সময়ৰ ব্যৱধান বিচাৰ্যৰ বিষয় হ'ব। চিত্ৰ-ভাগৱতত আছুতীয়াকৈ ১৪৬১ শকটো লিখা আছে আৰু ইয়াৰ প্ৰতি খ্ৰীষ্টাব্দ ১৫৩৯ বছৰটো শংকৰদেৱৰ জীৱিতকালৰ

ভিতৰত পৰে। কিন্তু এই শকটোৱেই চিত্ৰসমূহ অংকন কৰাৰ সময় বুলি ধৰাৰ অসুবিধা আছে। চিত্ৰৰ শৈলীবিচাৰত চিত্ৰসমূহৰ সময় সপ্তদশ শতিকাৰ শেষৰ দুটামান দশকৰপৰা অষ্টাদশ শতিকাৰ প্ৰথম দশকৰ ভিতৰত হ'ব পাৰে। এইফালৰপৰা ক'ব পাৰি যে চিহ্নযাত্ৰাৰপৰা চিত্ৰ-ভাগৱতৰ ব্যৱধান দুটা শতিকাতকৈয়ো বেছি হ'ব। এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰতে অসমীয়া নাট্যশিল্পই পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰাই নহয়, নাট ৰচনা আৰু প্ৰয়োগ ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰতো সেই সময়ছোৱাৰ ভিতৰতে সীমিত পৰ্যায়ত হ'লেও কিছু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিছিল।

শংকৰদেৱে নিজৰ নাট্য ৰীতিটো গঢ়ি তোলাৰ আগতে অসমত ওজাপালিকে ধৰি জনমনোৰঞ্জনৰ দুই -এপদ থলুৱা অনুষ্ঠান আছিল। নিজৰ নাট্য ৰীতিলৈ শংকৰদেৱে এইবোৰৰপৰাও সমল আহৰণ কৰিছিল। এনেদৰে সমল গোটাই লৈ নাট্যৰীতিটো স্বয়ং সম্পূৰ্ণ কৰি গঢ়ি তোলাৰ প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাত চিহ্নযাত্ৰাতে তাৰ পৰীক্ষামূলক আৰম্ভণি কৰিছিল নাট্য আৰু চিত্ৰ দুটা স্বতন্ত্ৰ শিল্পক যুগপৎভাৱে প্ৰয়োগ কৰি। এইক্ষেত্ৰত থলুৱা আন এটা শিল্প - পটুৱাৰ শিল্পৰীতিৰ চানেকিটোৱেই কিছুক্ষেত্ৰত চিহ্নযাত্ৰাৰো আৰ্হি আছিল বুলি ক'ব পাৰি। কিয়নো পটুৱাৰ প্ৰয়োগৰীতিতে শব্দ (গীত) আৰু চিত্ৰৰ যুগপৎ সম্বন্ধ ঘটে। বিষয়টো অন্য প্ৰসংগত যথাস্থানত আলোচনাৰ কাৰণে ৰাখি এই কথাটো নিশ্চিতভাৱে ক'ব পাৰি যে প্ৰয়োগ কৌশলৰ ফালৰপৰা চিহ্নযাত্ৰা এক পৰীক্ষামূলক প্ৰচেষ্টা আছিল কাৰণেই স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আৰু স্বতন্ত্ৰ নাট্যশিল্পটোৰ প্ৰয়োজনত পৰৱৰ্তীকালৰ নাট্য প্ৰয়োগৰপৰা চিত্ৰক সম্পূৰ্ণৰূপে বাদ দিয়া হৈছিল।

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে নিজৰ নাট্যশিল্পটোক নাট, নাটক, নাট্য, যাত্ৰা আৰু নৃত্য - এই শব্দকেইটাৰে বুজাইছে। গতিকে শিল্প প্ৰকৰণ বাচক (Generic) হিচাপেই শব্দকেইটাৰ প্ৰয়োগ হৈছে। নাট্যশাস্ত্ৰমতে নাট্যহে শিল্পবাচক আৰু নাট্য হৈছে ত্ৰৈলোক্যৰ ভাৱৰ অভিনয় (নাট্যং ভাৱানুকীৰ্তনম্)।[৪] ইয়াৰ অভিনেয় আৰু অভিনীত ৰূপ দহোটা ঃ সেয়ে দশৰূপক। নাটক হৈছে দহবিধ ৰূপকৰ ভিতৰৰ এবিধ ৰূপক। নাট্যশাস্ত্ৰৰ বিপৰীতে অভিনয় দৰ্পণকাৰ নন্দিকেশ্বৰে নটনকহে শিল্পবাচক বুলি কৈছে আৰু তাৰ তিনিটা ভেদ - নৃত্ত, নৃত্য আৰু নাট্য বুলি উল্লেখ কৰিছে।[৫] উল্লেখযোগ্য যে ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ বুকুৰপৰাই যেতিয়া সংগীত, স্থাপত্য,ভাস্কৰ্য, চিত্ৰ, নৃত্ত - নৃত্য আদি প্ৰত্যেকে একোটা শিল্পপ্ৰকৰণ হিচাপে বিকাশ লাভ কৰিবলৈ ধৰিলে আৰু প্ৰতিটো শিল্পকে স্বতন্ত্ৰতা দি শাস্ত্ৰ প্ৰণয়ন হ'বলৈ ধৰিলে।[৬] আনহাতে সংস্কৃতৰ অৱক্ষয় আৰু আঞ্চলিক ভাষা যোগাযোগৰ মাধ্যম হ'ল, তেতিয়াই সংস্কৃত নাট্যপৰম্পৰাৰ সলনি অঞ্চলে অঞ্চলে নতুন নৃত্ত্য - নাট্যৰ পৰম্পৰা গঢ় লৈ উঠিছিল। সেই স্তৰতে শিল্পকলাবোৰৰ মাজত আঞ্চলিক উপকৰণ আৰু ধ্যান -

ধাৰণাৰো প্ৰৱেশ ঘটিছিল। এই নতুন উপকৰণবোৰেই দেশী বুলি পৰিচিত। দেশী উপকৰণে নৃত্ত - নৃত্য - নাট্যক বাৰুকৈয়ে প্ৰভাৱিত কৰিছিল আৰু অঞ্চলে অঞ্চলে আঞ্চলিক নৃত্য - নাট্যশৈলী প্ৰশস্ত কৰাৰ বাট সুগম কৰি তুলিছিল। তেনেকৈয়ে প্ৰচুৰ নৃত্য - গীতৰ প্ৰয়োগৰে নৃত্য -নাট্যৰ প্ৰকৃতিগত বিবৰ্তন ঘটিছিল। যাত্ৰা হৈছে নৃত্য-গীতৰ প্ৰচুৰ গীতৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগৰে জন্ম লাভ কৰা এটা জনমনোৰঞ্জনৰ অনুষ্ঠান। ড° কুমাৰ স্বামীৰ [৭] মতে নৃত্ত/নৃত্যৰ সৰহখিনি প্ৰয়োগ - কৌশলেই যাত্ৰাত আৰু দেৱদাসী নাচত প্ৰৱল হৈ ৰ'ল। এই প্ৰসংগত উল্লেখযোগ্য যে অসমত ভাওনাৰ (যাত্ৰাৰ) পয়োভৰলৈ চাই আৰু লগতে পঞ্চদশ শতিকাতে ইয়াৰ বিকাশলৈ চাই মহাপুৰুষ শংকৰদেৱকে যাত্ৰাশিল্পৰ জনক বুলি ক'ব পাৰি। অসমৰ তুলনাত বংগদেশত যাত্ৰাৰ আৰম্ভ হৈছিল পদাৱলী পৰম্পৰা অন্তৰ্হিত হোৱাৰ পিছত অষ্টাদশ শতিকাৰপৰা। [৮] গতিকে অসমৰ যাত্ৰা বংগতকৈ তিনিশ বছৰৰ আগৰ আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ আগতেই ইয়াত যাত্ৰাৰ বিস্তাৰৰ যুগ চলিছিল।

মহাপুৰুষ শংকৰৰেদৱৰ প্ৰথম ৰচনা চিহ্নযাত্ৰাত যাত্ৰা শব্দটোৱে নাট্যকৌশলত নৃত্য-গীতৰ প্ৰশস্ত ভূমিকাৰ ধাৰণাকে দিয়ে। চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে 'চিহ্ন নামে যাত্ৰা' বুলি কৈ চিহ্ন শব্দটোৰে অভিনেয় কথাবস্তুৰ লিখিত ৰূপটোক আৰু যাত্ৰা তাৰেই অভিনীত ৰূপ বুলি বুজাব খোজা যেন ধাৰণা হয়। চৰিতকাৰ ৰামানন্দ দ্বিজই স্পষ্টভাৱেই যাত্ৰাৰ দ্বাৰা অভিনয়কে বুজাইছে। [৯] শংকৰদেৱৰ ৰাম-বিজয় নাটখন প্ৰসংগত চৰিতকাৰজনে লিখিছে ঃ

"ৰামৰ বিবাহ কথা সীতা সয়ম্বৰ।
অংকক লিখিলা তৈত শ্ৰীমন্ত শংকৰ।।
শুক্ৰধ্বজ নৃপতিকো অংকে নিবন্ধিলা।
অংকতে শ্লোকক কৰি অংক সমাপিলা।।
শুক্ৰধ্বজে শুনিলন্ত অংক কৰিবাৰ।
চাহিলন্ত গৃহক আনিয়া আপোনাৰ।।
দেখিয়া ৰাজাৰ বহু আনন্দ মিলিলা।
যাত্ৰা কৰিবাক শংকৰক আদেশিলা।।
শুনিয়া শংকৰদেৱে আনন্দ কৰিলা।
ৰাজাৰ নৰ্তকসব মতাই আনিলা।।
ভাৱ-ভংগী যত যত শিখাইলা বহুত।
শুক্ৰধ্বজ বস্ত্ৰ যাত কৰাইলা যুগুত।।
সমীপতে শুক্ৰধ্বজে সজাইলন্ত ঘৰ।

কৰাইলন্ত যাত্ৰা গৈয়া শ্ৰীমন্ত শংকৰ।।"

ইয়াত চৰিতকাৰজনে অংক শব্দৰদ্বাৰা নাটকখনক আৰু যাত্ৰাৰদ্বাৰা তাৰ অভিনয়ক বুজাইছিল বুলি বুজিব পাৰি।

আন এজন চৰিতকাৰ দৈত্যাৰি ঠাকুৰে ৰামযাত্ৰা ভাওনাৰ প্ৰসংগত যাত্ৰা কেনেকৈ কৰা হৈছিল সেই বিষয়ে কিছু ধাৰণা দিছে।[১০] তেওঁ যাত্ৰাৰ দুটা স্তৰ দেখুৱাইছে। প্ৰথম স্তৰত ৰাম-সীতাৰ প্ৰতিমা লৈ ৰথযাত্ৰা কৰা আৰু দ্বিতীয় স্তৰত অভিনয় কৰাৰ কথা কৈছে। 'ৰথ বাজ কৰিলন্ত'-এইখিনিলৈকে ৰথত প্ৰতিমাখিনি তুলি লৈ যাত্ৰা কৰা কাৰ্যৰ কথা প্ৰকাশ পাইছে আৰু 'পাচে ৰামযাত্ৰা কৰাইলন্ত আনন্দিত'-এই কথাখিনিৰপৰা অভিনয় সম্পাদন কৰাটো স্পষ্ট হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে যাত্ৰা শব্দৰ এটা তাৎপৰ্য বহন কৰিছে। যাত্ৰাৰ আনটো তাৎপৰ্য হৈছে দেৱমূৰ্তিলৈ সমদলে কৰা যাত্ৰা। ৰামযাত্ৰাৰ প্ৰথম কাৰ্যটোৱে সমদল যাত্ৰাৰ তাৎপৰ্য হৈছে দেৱমূৰ্তি লৈ সমদলে কৰা যাত্ৰা। ৰামযাত্ৰাৰ প্ৰথম কাৰ্য্যটোৱে সমদল যাত্ৰাৰ তাৎপৰ্য্য বহন কৰিছে। যাত্ৰাৰ আনটো তাৎপৰ্য্য হৈছে এক বিশেষ নাট্যৰীতি। ৰামযাত্ৰাৰ দ্বিতীয় কাৰ্যটোৱে এই নাট্যকে বুজাইছে। নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়ে [১১] তেওঁৰ যাত্ৰা নামৰ কিতাপখনত উল্লেখ কৰিছে যে যাত্ৰাই মূলতে কৃষ্ণৰ তিনিবিধ যাত্ৰা - দৌলযাত্ৰা, জন্মাষ্টমী - যাত্ৰা আৰু ৰাস-যাত্ৰাকহে বুজাইছিল যদিও পিছলৈ কৃষ্ণৰ জীৱনবৃত্তৰ বাহিৰৰ বিষয়ো ইয়াৰ বিষয় হৈ পৰিছিল।

চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে শংকৰদেৱৰ প্ৰথম যাত্ৰাখনৰ নাম চিহ্ন .বুলি কোৱাৰ কথা আগত উল্লেখ কৰা হৈছে। নামটোৱে অভিনেয় আৰু অভিনীত সমগ্ৰ কাৰ্যক্ৰমক সামৰি লয়। অভিনীত ৰূপটো পাবলৈ অভিনেয় বস্তু এটা লাগিব। দুয়োটা ৰূপ - ৰচনাই নিৰ্দিষ্ট প্ৰথা অনুসৰণ কৰি চলে। চিহ্নযাত্ৰাত চিত্ৰ আৰু গীত দুয়োটা মাধ্যমত অভিনেয় বস্তু নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। (১) এহিমতে পটে যেবে নাট লিখিলন্ত আৰু (২) গীত - নাট - সূত্ৰ সমস্তে কৰিয়া যেবে সাংগ কৰিলন্ত। একেদৰে দুয়োটো মাধ্যমৰ জৰিয়তে অভিনীত ৰূপটোও প্ৰকাশ পাইছিল। অভিনীত ৰূপটোৰ জৰিয়তে অভিনেতা - দৰ্শকৰ মাজৰ ভাৱ - বিনিময় সম্পাদন কৰা হয়। শংকৰদেৱে কালিদমন যাত্ৰাত কোৱা 'কালিদমনযাত্ৰাবাৰ্তাং নিবোধত' কথাষাৰে সেই তাৎপৰ্যকে দাঙি ধৰিছে। আনহাতে অভিনীত ৰূপটো লাভ কৰিবলৈ অভিনেয় ৰূপটো একাধিক ক্ষেত্ৰত গঢ়িবলগীয়া হয়। চৰিতকাৰ ৰামানন্দ দ্বিজৰ উল্লিখিত পদখিনিত এই ক্ষেত্ৰবোৰ কিছু প্ৰাঞ্জলভাৱে দাঙি ধৰা হৈছে। ইয়াৰে প্ৰথম ক্ষেত্ৰখনত কথাবস্তুৰ সংকলন আৰু এই প্ৰসংগত ৰামৰ বিবাহ আৰু সীতাৰ সয়ম্বৰৰ কথাবস্তু লৈ শংকৰদেৱে অংক ৰচনা কৰাৰ কথা কোৱা হৈছে। অংকত শ্লোক আৰু শুক্লধ্বজকো সামৰি লৈছে। দ্বিতীয় ক্ষেত্ৰখনত যাত্ৰা কৰিবৰ কাৰণে নটুৱা গোটোৱা আৰু ভাৱ - ভংগী শিকোৱাৰ

প্ৰসংগ প্ৰকাশ পাইছে। আনহাতে তৃতীয় ক্ষেত্ৰখনত ৰংগমঞ্চ (প্ৰসংগত এটা ঘৰ) সজোৱাৰ প্ৰয়োজনৰ কথা উনুকিওৱা হৈছে। তাতেই প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় ক্ষেত্ৰৰ বস্তুবোৰ ৰূপ দিয়া হ'ল অৰ্থাৎ অভিনয় হ'ল। শেষত চতুৰ্থ স্তৰত যাত্ৰা চাই দেৱান আৰু প্ৰেক্ষকসকলে পৰম আনন্দ পালে অৰ্থাৎ যাত্ৰাবাৰ্তাং নিবোধত কামফেৰা সম্পাদন হ'ল। যাত্ৰাৰ শেষ লক্ষ্যটো চতুৰ্থ স্তৰত আছে। কিন্তু সেইটো পাবলৈ আগৰ আটাইকেইটা স্তৰৰ কাম সম্পাদন কৰি লোৱা প্ৰয়োজন। চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে উল্লেখ কৰা অভিনেয় সম্পদখিনিৰ অতিৰিক্ত আন ভালেমান সম্পদৰ বিষয়েও কৈছে। যেনে- চিত্ৰবিদ্যা আৰু তাৰ কাৰণে তুলাপাত, হেঙুল, হাইতাল আদি ৰং, ধেমালিৰ বাজনা আৰু ঘোষা, চাৰিটা আঁৰিয়া, মহতা, আঁৰ-কাপোৰ, ছোঁ - মুখা আৰু বাহন আদিৰ উপৰি আহাৰ্যৰ কাৰণে নূপুৰ, খাৰু, পাটৰ শাৰী, সেন্দূৰ, খোপা, পদুঁমৰ মালা আদিৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। মুঠতে অভিনীত বস্তুটো লাভ কৰিবলৈ হ'লে বহু বস্তুৰ সমন্বয়েৰে অভিনেয় বস্তুটো নিৰ্মাণ কৰি ল'বলগীয়া হয়।

অভিনেয় বস্তুটোক চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে চিহ্নযাত্ৰাৰ বাহিৰেও পাৰিজাত হৰণ প্ৰসংগতো অংক বুলি অভিহিত কৰিছে। অংক শব্দটো এই একেটা অৰ্থতে আন দুগৰাকী চৰিতকাৰ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ আৰু ৰামানন্দ দ্বিজয়ো গ্ৰহণ কৰিছে। চিহ্ন - যাত্ৰা, ৰাম- যাত্ৰা, ৰাম-বিজয় আৰু পাৰিজাত হৰণ নাটকেইখন প্ৰসংগত উল্লেখিত চৰিতকাৰকেইজনে অংক শব্দটো নাট্যবস্তুটোৰ নাম বুজাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা নাই। তেওঁলোকে শব্দটো নাট্য শিল্পবাচক ৰূপতহে গ্ৰহণ কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে চিহ্ন এখন যাত্ৰাৰ নাম হ'লেও ইয়ো শিল্পবাচক হ'ব পাৰে, যিহেতু, চিহ্ন আৰু অংক শব্দ দুটা সমাৰ্থক। চিহ্ন বুলিলে সৰলভাবে চিন বা সাংকেতিক চিন অৰ্থ বুজায়। অংকৰ তাৎপৰ্যও একেটাই। এই তাৎপৰ্যৰেই অংক শব্দটোৰ আগতীয়া ব্যৱহাৰ পোৱা যায় চতুৰ্থ শতিকাৰ গুপ্ত সম্ৰাট সমুদ্ৰগুপ্তৰ এলাহাবাদ স্তম্ভলিপিত। উল্লেখযোগ্য যে চিত্ৰ আৰু শব্দ দুয়োৰে গুণ হৈছে সংকেতধৰ্মীতা। নৃত্যৰ ভাষাও সংকেতধৰ্মী। দেহটো ইয়াত প্ৰধান সম্পদ। চাৱন-বুলন, চলন-খোজ-মান, হাত আদি প্ৰত্যেকেই একো একোটা একক হিচাপে অৰ্থপূৰ্ণ ভাষাৰ সৃষ্টি কৰি নৃত্যৰচনাত সহায় কৰে আৰু অভিনয় ৰসসিক্ত কৰি তোলে। চিহ্নযাত্ৰাৰ অভিনয়ত গীত আৰু নৃত্যই যে মুখ্য ভূমিকা লৈছিল, সেই কথাটো ৰামাচৰণ ঠাকুৰে দিয়া প্ৰাসংগিক বৰ্ণনাৰপৰাই বুজিব পাৰি। শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা অন্যান্য নাটবোৰতো গীত আৰু নৃত্যই মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। গতিকে অংকৰ নাট্য ৰীতিক যাত্ৰা বুলি কোৱা যুক্তিসংগত। গীত আৰু নৃত্যৰ সংকেতধৰ্মীতাৰ কাৰণেই যাত্ৰাৰ নাট্যৰীতি নাট্যধৰ্মী।[১১]

চিহ্ন আৰু অংক সমাৰ্থক হোৱা সত্ত্বেও শংকৰদেৱৰ নাট্যৰীতিক অংক বুলিহে কোৱা হয়, চিহ্ন বুলি কোৱা নহয়। এই প্ৰসংগত এই বুলি ক'ব পাৰি যে

চিহ্নই বিকল্পে যাত্ৰাখনৰ নামটোকো বুজোৱাত অন্য নাটবোৰৰ নামকৰণত কোনো খেলি-মেলি নহ'বলৈকে অংক শব্দটোকে নাট্যশিল্পবাচক হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হ'ল। দ্বিতীয়তে চিহ্নযাত্ৰাত ব্যৱহাৰ কৰা সাত বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰবোৰকো চিহ্ন অৰ্থৰেই বুজোৱা হৈছিল। অৰ্থাৎ পটত অংকন কৰা বৈকুণ্ঠৰ দীঘি-সৰোবৰ, প্ৰত্যেকগৰাকী পাৰিষদ, অনন্তশয্যা আদি সকলোৰেই চিহ্ন আছিল। চিহ্নৰ এই তাৎপৰ্যটোলৈ লক্ষ্য কৰি কোনো কোনো আলোচকে দুই ধৰণৰ সিদ্ধান্ত কৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। তাৰে প্ৰথম সিদ্ধান্তটো হৈছে সাত - বৈকুণ্ঠৰ পটসমূহ ভাওনাৰ একো একোখন দৃশ্যপটআছিল। [১৫] দ্বিতীয় সিদ্ধান্তটো হৈছে, অংক শব্দই অংকন কাৰ্যকো বুজায় আৰু চিহ্নযাত্ৰাৰ লগত চিত্ৰ অংকনৰ বিষয়টো জৰিত থকাত এই শব্দটো অংকনৰপৰাই গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। প্ৰথমটো সিদ্ধান্তৰ ক্ষেত্ৰত আপত্তি এইটোৱেই যে বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰসমূহ ভাওনাৰ দৃশ্যপট নাছিল, পটচিত্ৰহে আছিল। গীত - নৃত্যৰ অনুষ্ঠানত পটচিত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ ৰীতিটো পটুৱা শিল্পৰ সম্পদ। মধ্যযুগৰ ভাৰতবৰ্ষত গীত - নৃত্যৰ একেখিনি বিষয়কে চিত্ৰৰ মাজেৰেও ভাগে ভাগে অংকন কৰি গীত - গায়নৰ লগে-লগে গাওঁতাজনে ছবিতো বুজাই দিয়াৰ এটা নিৰ্দিষ্ট নাট্যৰীতিৰ প্ৰচলন আছিল। আজিকালিও ৰাজস্থান [১৬] অঞ্চলত ভোপা শিল্পীসকলে পড়চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ ৰীতি অব্যাহত ৰাখিছে। অসমতো মধ্যযুগত পটুৱাৰ শিল্পৰীতিৰ প্ৰচলন আছিল। পটুৱা শিল্পৰদৰেই গীত আৰু চিত্ৰ উভয় মাধ্যমত নাট্যবস্তু ৰচনা কৰি লোৱাৰ কথা ৰামচৰণে চিহ্নযাত্ৰা প্ৰসংগতো কৈছে। অসমত পটুৱাৰ শিল্পৰীতিৰ প্ৰচলন থকাৰ বিষয়ে আন এটা উদাহৰণ পোৱা যায় মাধৱদেৱে সুন্দৰীত গোবৰ্দ্ধনযাত্ৰা কৰাৰ সময়ত। [১৭] সেই যাত্ৰাখনত গোবৰ্দ্ধন পাহাৰটো পটুৱাৰ শিল্প আৰ্হিত কৰা হৈছিল বুলি চৰিতত উল্লেখ আছে। শংকৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰাৰ কাৰণে পটুৱাৰ শিল্পৰীতিটোকে আৰ্হি হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল। এই শিল্পটো আৰ্হিহে আছিল, শংকৰদেৱে শিল্পৰীতিটোত নথকা বহুখিনি নতুন সম্পদ যোগ দি নিজৰ ভৱিষ্যত নাট্যশিল্প নিৰ্মাণৰ পৰীক্ষামূলক স্তৰটোৰ সামৰণি মাৰিছিল। এই নতুন সম্পদবোৰ আছিল - সূত্ৰ আৰু সূত্ৰকথা (বাতিসূত্ৰ), ধেমালি আৰু ধেমালিৰ ঘোষা, ৰাগ-সংগীত, প্ৰতিটো চৰিত্ৰ ৰূপায়নৰ কাৰণে একোজনকৈ অভিনেতাৰ কাৰ্যব্যৱস্থা আৰু সেইসূত্ৰে অভিনেতাসকলৰ কাৰণে বিবিধ আহাৰ্য ৰচনা আদি। গতিকে পটুৱা শিল্পৰপৰা চিত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ যি চানেকি লৈছিল, সেই চিত্ৰবোৰ নুৰিয়াই লৈ ফুৰিবপৰা পটচিত্ৰহে (scroll) আছিল, দৃশ্যপট নাছিল।

দ্বিতীয় সিদ্ধান্তটোৰ ক্ষেত্ৰত আপত্তি হৈছে, অংকই অংকনক বুজালেও চিত্ৰাংকন বিদ্যাৰপৰা শব্দটো অহা নাছিল। কিয়নো অংক শব্দটোৱে এটা বিশেষ নাট্য ৰীতিকহে বুজায়, য'ত চিত্ৰৰ প্ৰয়োজন নহয়। নহ'লে পিছৰ নাটকবোৰৰ অভিনয়তো ছবিৰ ব্যৱহাৰ হ'লহেঁতেন। ভাৱ - ভংগী অৰ্থাৎ সংকেতধৰ্মী ভাষাৰে অভিনয় কৰাৰ

ৰীতি হোৱাৰ কাৰণেই সেইধৰণৰ নাট্যৰীতিক অংক বুলি কোৱা সমীচীন হ'ব। ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰা হৈছে যে চাৰুন - বুলন, চলন মান-খোজ, হাত আদি এইবিধ নাট্যৰীতিৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। এইবোৰ, বিশেষকৈ হাতসমূহৰ নাট্যধৰ্মীতা আৰু সংকেতধৰ্মীতাই আৰু বিভিন্ন নৃত্যসম্পদে অংক নাট্যৰীতিক তুলি ধৰিছে সংকেতধৰ্মী নাট্যৰীতি হিচাপে। সেইফালৰপৰা অংক শব্দটোৰ উৎস বিচাৰি সংস্কৃত দশৰূপকৰ উৎসৃষ্টিকাংকে (অথবা অংক) নামৰ ৰূপকবিধ বিচাৰ - খোচাৰ কৰাৰো প্ৰয়োজন নাই। কিয়নো মৌলিক ক্ষেত্ৰতো সংস্কৃত উৎসৃষ্টিকাংকৰপৰা শংকৰদেৱৰ অংক নাট্যৰীতি পৃথক। চমুকৈ ক'বলৈ গ'লে, উৎসৃষ্টিকাংকে নামটো বিশ্লেষণ কৰিলেই পাৰ্থক্যৰ ধাৰণাটো স্পষ্ট হ'ব। সংস্কৃত নাট্যৰীতিৰ লগত প্ৰবৃত্তি, ধৰ্মী আদি কিছুমান কৰণকৌশলগত সম্পদৰ লগতে চাৰিবিধ বৃত্তিও জৰিত। উৎসৃষ্টিকাংকত তাৰে তিনিটা বৃত্তি উচ্ছিষ্ট হয় বা এৰাপৰে কাৰণেই ৰূপকবিধ সেই নামেৰে পৰিচিত।[১৭] শংকৰদেৱৰ অংকৰ লগত বৃত্তিৰ কোনো প্ৰসংগ বা সম্পৰ্ক নাই, গতিকে বৃত্তি বৰ্জিত হোৱাৰো কোনো কাৰণ নাই।

শংকৰদেৱৰ অংকত কোনো অংক বিভাজন নাই, গতিকে নাটবোৰক এটা অংকবিশিষ্ট নাট বুলি কোৱা সমীচীন নহয়। অংক নাট্যৰীতিয়ে প্ৰয়োগ কৌশলৰ ফালৰপৰা আৰম্ভণিৰপৰা শেষলৈকে এক নীৰৱচ্ছিন্ন প্ৰবাহ বৰ্তি থকাৰ ধাৰণাহে দিছে। ভাওনাৰ ধেমালি অংশতে তাৰ সূচনা হয়। এইক্ষেত্ৰত দুটা উদাহৰণ দাঙি ধৰিব পাৰি - বাজনাৰ আৰু ৰাগ গায়নৰ। প্ৰয়োগৰ কৌশলৰ ক্ষেত্ৰত লক্ষ্য কৰিব পাৰি যে ধেমালিৰ একোখন বাজনাৰ পুচ্ছ অংশ তাৰ পৰৱৰ্তী বাজনাখনৰ শিৰৰ অংশৰ লগত সদৃশ হৈ থাকে। সেইদৰে পূৰ্ববৰ্তী গীত শেষ হওঁতেই গায়নে পিছৰ গীতৰ ৰাগটো দি থৈ গীত আৰু গীতৰ মাজৰ যোগসূত্ৰ ৰাখি থয়। দুয়োটা গীতৰ মাজৰ ব্যৱধান যিমানেই নহওক কিয় দুয়োটা গীতৰ মাজৰ সূত্ৰ কথা, শ্লোক, সংলাপ আদি গীতৰ মেট্ৰনিৰ মাজত আবদ্ধ হয়। এনেদৰে প্ৰবাহ অবিচ্ছিন্ন হৈ থাকে। গতিকে অংক হৈছে প্ৰয়োগ কৌশলৰ পিনৰপৰা এক বিশেষ ৰীতিবদ্ধ নাট্যৰীতি।

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ চৰিতখনৰ ওপৰত ভেটি কৰি চিহ্নযাত্ৰাৰ প্ৰয়োগৰীতিৰ বিষয়ে কিছু সংক্ষিপ্ত ধাৰণা কৰিব পাৰি। প্ৰথমেই ক'ব লাগিব নাটঘৰটোৰ কথা। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পিছত মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে বৰপেটাত থাকিবলৈ লওঁতে সজোৱা ৰঙিয়াল ঘৰটো (ৰংগগৃহ) আৰু তাতে নৃত্য - গীতৰ অনুষ্ঠানসমূহ পাতিবলৈ লোৱাৰ আগতে অসমত কোনো স্থায়ী নাটঘৰ নাছিল। চিহ্নযাত্ৰাৰ কাৰণে ভূএগ্ৰাসকলে নিজে লাগি - ভাগি ৰভা সাজি দিয়াৰ কথা ৰামচৰণ ঠাকুৰে কৈছে। একেদৰে ৰাম-বিজয় নাটখন কৰিবলৈ চিলাৰায় দেৱানে ঘৰ এটা সাজি দিয়াৰ কথা কৈছে দ্বিজ ৰামানন্দই।[১৮] স্থাপত্যৰীতিৰ ফালৰপৰা ঘৰটো বা ৰভাখন কেনেকুৱা

আছিল, অৰ্থাৎ আবয়বিক গঠন ভূমিৰ বিস্তাৰ, অভিনয়ক্ষেত্ৰ আৰু দৰ্শকৰ মাজত থাকিব লগা ব্যৱধান, দৰ্শকৰ বহা ঠাই আৰু অভিনেতাই অভিনয়ৰ কাৰণে ব্যৱহাৰ কৰা ঠাইৰ প্ৰকৃতিয়েইবা কি আছিল, সেইবোৰৰ বিষয়ে চৰিতপুথিত পোৱা বিৱৰণৰপৰা জানিব পৰাৰ কোনো উপায় নাই। কিন্তু পৰবৰ্তীকালৰ ভাওনাৰ প্ৰয়োগৰীতিলৈ লক্ষ্য কৰি ক'ব পাৰি যে সমগ্ৰ নাটঘৰটোত ছোঁ-ঘৰ, অভিনয়ৰ খলা আৰু দৰ্শকসকল বহা ঠাই ভাগে ভাগে নিৰ্দ্ধাৰিণ কৰা হয়। অভিনয়ৰ খলাখন মাজত থাকে আৰু ইয়াৰ গঠন আয়তাকাৰ। ইয়াৰ পূব সীমা সিংহাসন, থাপনাৰে আৰু পশ্চিম সীমাটো টুপত অগ্নিগড় বান্ধি নিৰ্দ্ধাৰিণ কৰা হয়। আনহাতে উত্তৰ আৰু দক্ষিণফালে দৰ্শকসকল বহি সেই দুটা সীমা চিহ্নিত কৰে। সাধাৰণতে অভিনয় খলা খনৰ প্ৰস্থ সিংহাসনৰ প্ৰস্থৰ একে জোখত ধাৰ্য কৰি লোৱাৰ নিয়ম। অভিনয় খলাখনৰ (প্ৰকৃত মঞ্চৰ) ভূমি নামঘৰৰ একে সমতলত থাকে, তাতকৈ ওখ কৰি লোৱাৰ নিয়ম নাই। ওপৰত উল্লেখ কৰাৰ দৰে অভিনয় খলাখনৰ চৌহদ বান্ধি লোৱাৰ পিছতো গায়ন-বায়নৰ জোৰাটোৱে পানীপৰুৱা [১১] দি পুনৰ খলাখনৰ পৰিসৰ নিৰ্দ্ধাৰিণ কৰে আৰু প্ৰকৃত মঞ্চটোক ওপৰৰ ভাগ, মাজৰ ভাগ আৰু নামনিৰ ভাগ হিচাপে ভাগ কৰি পেলায়। পানীপৰুৱাৰ চানেকিটো অসমীয়া চাৰি সংখ্যাটোৰ দৰে আৰু দুয়োফালৰপৰা একে ধাৰ ৰেখাই আহি কটাকটি কৰা পেটতে ওপৰ ভাগত আসন পোৱা চৰিত্ৰই ওপৰভাগৰপৰা আহি আৰু নামনিৰ ভাগৰ চৰিত্ৰই নামনিৰপৰা গৈ অভিনয় কাৰ্য সম্পাদন কৰে। উল্লেখযোগ্য যে কৃষ্ণ আদি ওখ খাপৰ চৰিত্ৰক ওপৰফালে আসনৰপৰা অলপ আঁতৰত পীৰা পাৰি দিয়ে বহিবলৈ। নামনিৰ ভাগত অসুৰ দানৱ আদিয়ে অৱস্থান কৰে অথবা তাত নাথাকি অগ্নিগড়ৰ বাহিৰলৈকো পাৰ হৈ যায়। গায়ন-বায়নৰ জোৰাটোৰ স্থান অগ্নিগড়ৰপৰা অভিনয়ক্ষেত্ৰৰ ভিতৰফালে থাকে।

চিহ্নযাত্ৰাত সাতখন পটচিত্ৰ দৰ্শকৰ মেলি ধৰিছিল বুলি চৰিতকাৰে কৈছে। সেইফালৰপৰা ইয়াৰ মঞ্চ দৰ্শকৰ মাজত নহৈ একাষে থকাই সম্ভৱ। পটচিত্ৰসমূহে গোটেই মঞ্চটোক এক ৰৈখিক চৰিত্ৰ দিছিল বুলি ধৰিব পাৰি। দৰ্শকৰ মাজত থকা উকা মঞ্চটোৰ যি স্থানগত গভীৰতা দেখিবলৈ পোৱা যায়, চিহ্নযাত্ৰাত সেই ধৰণৰ গভীৰতা নথকাটোৱেই সম্ভৱ আছিল। গুৰুচৰিত কথাৰ বক্তাগৰাকীয়ে দৌল বান্ধি যাত্ৰা [১২] কৰাৰ কথা কৈছে যদিও সেই যাত্ৰা চিহ্নযাত্ৰা নাছিল, ফাকুযাত্ৰাহে আছিল বুলিহে ধাৰণা হয়। কিয়নো দৌলটোক নাট্যাভিনয়ৰ মঞ্চ কৰিবপৰাৰ সম্ভাৱনা ক্ষীণ, বিশেষতঃ পৰম্পৰাগতভাৱে দৌলত ফাকুৱাৰ গোঁসাইকহে থোৱা হয়। দৌল বন্ধাৰ সম্ভাৱনা নথকাত পটচিত্ৰ সাতখন ওলোমাই ৰাখিবলৈ প্ৰতিখনৰ পিছফালে নিশ্চয় কৃত্ৰিম ঢোকাৰ ব্যৱস্থা কৰিব লগা হৈছিল। প্ৰকৃততে পটচিত্ৰকেইখনেই চিহ্নযাত্ৰাৰ মঞ্চটোৰো বিস্তাৰৰ প্ৰকৃতি নিৰ্ণয় কৰিছিল। ইয়াৰ পিছত অগ্নিগড় আৰু আঁৰকাপোৰ

সময়ে সময়ে তৰি দিয়াত মঞ্চৰ ক্ষেত্ৰীয় প্ৰকৃতিত সাল-সলনি ঘটিছিল নিশ্চয়। উল্লেখযোগ্য যে চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশৰ আগে আগেহে অগ্নিগড় ধৰা হৈছিল বুলি চৰিতত উল্লেখ আছে। কোনো কোনো অঞ্চলত এই পৰম্পৰাতে আজিও অগ্নিগড় ধৰা হয়, অৰ্থাৎ এইক্ষেত্ৰত অগ্নিগড়ডাল মঞ্চস্থাপত্যৰ স্থায়ী বান্ধনি নহয়। কিন্তু কোনো কোনো অঞ্চলত অগ্নিগড়ডাল নামঘৰত স্থায়ীভাৱেই ৰোপণ কৰি থোৱা থাকে। অগ্নিগড়ডালৰ চানেকি ধেনুভিৰীয়া, সেয়ে ইয়াক বিকল্পভাৱে মেহ্ৰাজি বোলা হয়। মেহ্ৰাজি সত্ৰীয়া গৃহসজ্জাৰো অংগ হৈ পৰে।

ভাওনাৰ মঞ্চ এক মুকলি ক্ষেত্ৰ, কিন্তু আঁত মুকলি বিক্ষিপ্ত নহয়। কিয়নো অভিনয় নাট্যধৰ্মী হোৱাৰ কাৰণে ইয়াত দৃশ্যসজ্জাৰ কোনো সুবিধা নাই। তথাপি চিটিকা বান্ধি অলংকৃত নকৰা নহয়। কিন্তু আজিকালিৰ দৰে প্ৰচুৰ দৃশ্যসজ্জাৰে খণ্ডিত মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা নহৈছিল। সমাজত ভাৰতীয় (মহাভাৰতীয় কাহিনীৰ আধাৰত ৰচনা কৰা নাটৰ) ভাওনাৰ জনপ্ৰিয়তা বাঢ়ি যোৱাৰপৰাহে এদেও দুদেওকৈ দৃশ্যসজ্জাৰ প্ৰৱেশ ঘটিবলৈ ধৰে। নহ'লে উকা মঞ্চত চৰিত্ৰই ভৰি দিয়াৰ লগে লগে তাত ৰাজসভাৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি হয়, তাৰ পিছতে হয়তো এক মহা অৰণ্যৰ আৰু এনেকৈয়ে আন আন পৰিৱেশৰ। সময়ে সময়ে সূত্ৰধাৰে 'আহে সামাজিক লোক' বুলি সীমাৰ বাও ভাঙি সমন্ধ স্থাপন কৰে দৰ্শকৰ লগত, দৰ্শকেও অভিনয়ৰ লগত। মঞ্চ, অভিনেতা আৰু দৰ্শক একাকাৰ হৈ পৰে।

ভাওনাত দৰ্শকসকলে অভিনয়ক্ষেত্ৰৰ উত্তৰ আৰু দক্ষিণ দুয়ো কাষত বহি প্ৰেক্ষাগৃহ ৰচনা কৰে। ব্যক্তিৰ মান আৰু সামাজিক মৰ্যাদা অনুসাৰে আসন - সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থাও মানি চলা হয়। দেখা যায়, উত্তৰফালে সিংহাসনৰপৰা কিছু আঁতৰত সত্ৰাধিকাৰ বা ভাওনাৰ আচাৰ্যৰ গাদী থাকে। তেওঁৰ ওচৰত নিজ নিজ আসনত বহিব লাগে এজন পালিদেউৰী আৰু এজন হাটীমতা। পালিদেউৰীয়ে তামোল - চালি কাটিব লাগে আৰু সত্ৰাধিকাৰ বা আচাৰ্যজনে গায়ন - বায়নৰ জোৰাটোৰ প্ৰত্যেককে দিবপৰাকৈ হাটীমতাই শৰাইত বকুলফুলৰ মালা ৰাখিব লাগে। এওঁলোকৰ বাহিৰে সমাজৰ বাকী মান্যৱন্ত লোকসকলে দৰ্শকৰ আগৰ শাৰীত আসন গ্ৰহণ কৰে। মহিলাসকল আগৰ শাৰীত নবহে যদিও প্ৰেক্ষাগৃহৰ দৰ্শকসলৰ মাজত লিংগভেদৰ কোনো অৱকাশ নাই। সেইদৰে দৰ্শকৰ মাজত শ্ৰেণীভেদৰো কোনো ধাৰণা নাথাকে। মাথোন মান্যজনক সামাজিক মান্যতাহে দি আগৰ শাৰীত বহিবলৈ দিয়া হয়। দৰ্শকৰ সমূহীয়া সামাজিক অৱস্থান ভাওনাৰ এটা মন কৰিবলগীয়া দিশ।

ভাওনা উৎসৱ প্ৰধান অনুষ্ঠান। ইয়াত প্ৰধানকৈ দুটা ইন্দ্ৰিয়' দৰ্শকৰ শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয় আৰু দৰ্শনেন্দ্ৰিয়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। যদিও স্পষ্টভাৱে এই দুটা ইন্দ্ৰিয়ৰ

ভূমিকাই প্ৰৱল, দৰাচলতে ভাওনাৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পোৱা ঈশ্বৰৰ লীলামূৰ্তিৰ ৰূপ - ৰস - গন্ধ - স্পৰ্শ - শব্দসুখ উপলব্ধি কৰিবলৈ দৰ্শকৰ সকলো ইন্দ্ৰিয়ই সজাগ হৈ থাকে। এইটো ঠিক যে নাট্যৰ জগতখনেই দৃষ্টি আৰু শ্ৰুতিৰ জগত। ৰূপৰ ভঙা-পতা, শব্দৰ লীলা - বিলাস, লয়-লহৰ আদিয়ে ইয়াক প্ৰৱলভাৱে সঞ্চৰণশীল কৰি ৰাখে। দৰ্শকচিত্তই সেই সঞ্চৰণশীলতাক অনুভৱ কৰে ধ্বনি হিচাপে কাণ আৰু মনেৰে, ৰূপ আৰু বৰ্ণ হিচাপে চকুৰে বা স্বাদ হিচাপে জিভাৰে। ভাওনা যিহেতু দৃশ্যকাব্য, ইয়াত প্ৰধানকৈ ৰূপ বা ৰূপবন্ধৰ মাজেৰেই অভিনেতা-দৰ্শকৰ মাজৰ ভাব বিনিময় সম্পন্ন কৰা হয়। গতিকে ৰূপবন্ধবোৰ শব্দৰ দৰে সৃষ্টিধৰ্মী ভাষা। একেদৰে ভাওনাত শব্দ আৰু ভাষাৰ প্ৰয়োগো সমানে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। গতিকে শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয়ৰ গুৰুত্বও দৰ্শনেন্দ্ৰিয়ৰ সৈতে সমান। সেয়েহে সূত্ৰধাৰজনে সঘনে উজ্জীৱিত কৰি ৰাখে দৰ্শকৰ দুয়োটা ইন্দ্ৰিয়ক তেওঁৰ বাণীৰে - দেখহ শুনহ বাণীৰে। মনস্তাত্ত্বিকভাৱে চকু আৰু কাণেৰে গ্ৰহণ কৰা ইন্দ্ৰিয়ানুভূতিয়ে অন্তৰাত্মাৰ নিগূঢ় স্থানত যিমান সক্ৰিয় আৰু প্ৰৱলভাৱে ক্ৰিয়া কৰে আৰু প্ৰভাৱ পেলায়, সেইদৰে আনে নোৱাৰে। ভাওনাৰ লক্ষ্য হৈছে দৰ্শকচিত্তত এক হৰিনামৰ মূৰ্তি স্পষ্ট কৰা। সূত্ৰধাৰজনে তাকে 'হৰি বোল' বাণীৰে দাঙি ধৰে। হৰিনামৰ এই অখণ্ড উপলব্ধিৰ কাৰণেই ভাওনাত নাম (শব্দ-শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয়ৰ কাম) আৰু ৰূপৰ (ৰূপবন্ধ - দৰ্শনেন্দ্ৰিয়ৰ কাম) যুগল উপস্থিতি। গীত আৰু শব্দই যি মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰে ভাওনাত তাকে দেহভংগীৰ বিভিন্ন ৰূপৰ মাজেৰে স্পষ্ট কৰা হয়। দৃশ্য - শ্ৰব্য কাব্য হিচাপে ভাওনাৰ কলা ৰূপটোৰ সাৰ্থকতাও জৰিত হৈ আছে এই দুয়োটাৰে সু - সংহত মিলনৰ লগত।

শংকৰদেৱে কেইবাখনো নাটকত লীলা - যাত্ৰা, মদন-খেল-লীলা-কেলি আদি ভালেকেইটা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে। লীলা, খেল, কেলি, ক্ৰীড়া, বিহাৰ আদি শব্দবোৰে একেধৰণৰ তাৎপৰ্যকে দাঙি ধৰে। সেইটো হৈছে, সৃষ্টি যেনেকৈ ভগৱানৰ লীলা, ভাওনাত তাৰেই অভিনয় কৰা হয় আৰু তেনে অভিনয়কে লীলা, খেল, কেলি আদি বুজোৱা হয়। ভাৰতীয় চিন্তাত লীলাই অতি প্ৰাচীনকালৰপৰাই সমাজ, সংস্কৃতি, দৰ্শন আদিৰ প্ৰকৃতি নিৰ্ণয় কৰাত বিশেষ ভূমিকা পালন কৰি আহিছে। অনাদি পাতন বা বিশ্বসৃষ্টি, পৰম সত্যৰ সাধনা, গোপাল কৃষ্ণৰ মানৱীয় কাৰ্য আৰু সেইবোৰৰ দৰ্শনৰ মাজেৰে মোক্ষলাভলৈকে বিভিন্ন ক্ষেত্ৰত লীলাই প্ৰভাৱ পেলাইছে। অনাদি-পাতন কাৰ্যৰ হৈছে ভগৱানৰ লীলা। বেদান্ত সূত্ৰকাৰ বাদৰায়নে কৈছে- লীলাকৈৱল্যম্-লীলাৰ চলতে অনাদি পাতন। যিদৰে এজন ৰজাই তেওঁৰ অভাৱপূৰণৰ কাৰণে বা তেওঁ কৰিব লাগে কাৰণেই মৃগয়া নকৰে, একেদৰে ভগবানেও সৃষ্টিকাৰ্য লীলাবশতঃ কৰি পেলায়। এয়া তেওঁৰ খেল, ইয়াৰ ভঙাপতাৰ লগত তেওঁ জৰিত নহয়, তেওঁ স্বতন্ত্ৰ আৰু তেওঁৰ কাৰ্যও স্বচ্ছন্দ। গতিকে সৃষ্টি পাতন প্ৰসংগত লীলাৰ

লগত স্রষ্টাৰ স্বাতন্ত্র্য আৰু স্বচ্ছন্দতা জৰিত। ইয়াৰ বিপৰীতে অৱতাৰসমূহো লীলা যদিও এইবোৰ উদ্দেশ্যধৰ্মী, ইয়াৰ লগত ভক্তক ৰক্ষণাবেক্ষণ দিয়াৰ মনোভাৱ জৰিত থাকে। গোপাল কৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰি ভাৰতীয় পুৰাণত বহুতো কাহিনীৰ জন্ম হ'ল। কাহিনীবোৰৰ মাজেৰে গোপাল কৃষ্ণ ঐশ্বৰ্যলীলা, মাধুৰ্যলীলা, বাল্য লীলা আৰু বৃন্দাবন লীলাসমূহকে ডাঙি ধৰা হৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত বৃন্দাবনলীলা নাট্য প্ৰসংগত তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। ইয়াতে ৰাসমণ্ডলৰপৰা কৃষ্ণ অন্তৰ্হিত হোৱাৰ পিছত ব্ৰজাংগনাসকলে কৃষ্ণই সম্পাদন কৰা অনেক কাৰ্য অনুকৰণ কৰি সম্পাদন কৰিছিল। এই সূত্ৰেই লীলাই নাট্যৰ তাৎপৰ্য গ্ৰহণ কৰে।[২০] মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে লীলা শব্দটো এনে দিশৰপৰাই ব্যৱহাৰ কৰা বুলি ধৰিব পাৰি। শংকৰদেৱৰ নাট্যৰীতিত লীলা গভীৰ অৰ্থদ্যোতক হৈ পৰিছে। দৰ্শন আৰু শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয়ই কৃষ্ণলীলা উপভোগ কৰি চিত্তক এক হৰিনামৰ ধ্বনিৰে স্পন্দিত কৰিবপৰাকৈ ভাওনা এক সাৰ্থক মাধ্যম। সেয়ে শংকৰদেৱে ভাওনা শিল্পক ধৰ্মৰ বাণী প্ৰচাৰৰ বিশিষ্ট আৰু কাৰ্যকৰী মাধ্যম বুলি গ্ৰহণ কৰিছিল। শংকৰদেৱে ঘোষণা কৰা মতে ভাওনাৰ উদ্দেশ্য হৈছে ভক্তক মোক্ষৰ সোৱাদ দিয়া। ৰুক্মিণী হৰণ নাটকত কৈছে-'যাহাৰ যাইতে ইচ্ছা বৈকুণ্ঠক বাট/ শুনা সাৱধানে কয়ে কৃষ্ণক নাট।' উল্লেখযোগ্য যে মহৰ্ষি ভৰতমুনিয়েও একেধৰণৰ কথা এটাকে নাট্যশাস্ত্ৰ শেষৰফালে কৈ গৈছে।[২১] ভৰতমুনিয়ে যি বিশ্ব-দৃষ্টি পোষণ কৰিছিল, শংকৰদেৱেও নাট্য প্ৰসংগত তাকে স্পষ্ট কৰি দছে। মহৰ্ষি ভৰতমুনিয়ে অন্তৰ শুদ্ধিৰ উপায় হিচাপে চকু আৰু কাণৰ গুৰুত্ব গ্ৰহণ কৰিছিল। ভাওনাত 'দেখহ শুনহৰ' জৰিয়তে অন্তৰসুদ্ধিৰ পদ্ধতিকে স্পষ্ট কৰি দিয়া হৈছে। শুদ্ধ অন্তৰতহে 'হৰিবোল' আঁৰ নলগাকৈ প্ৰকাশ পাব পাৰে। নাট্যৰ গুৰুত্বও নিৰ্ভৰ কৰে ইন্দ্ৰিয়ানুভূতিৰ ওপৰত। আংগিক, বাচিক, সাত্ত্বিক, আহাৰ্য আদি চাৰিবিধ অভিনয়ৰ কৰণ কৌশলসমূহৰো গুৰুত্ব জৰিত হৈ আছে ইন্দ্ৰিয়ৰ লগত।[২২] প্ৰসংগত উল্লেখযোগ্য যে শংকৰী পৰম্পৰাত অভিনেতা দৰ্শক-গায়ন-বায়ন সকলোৱেই কায়বাক্যচিত্ত আৰু মনেৰে ভাওনাৰ লগ পানী নসৰাকৈ জৰিত থকাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। গাব জানিলে গায়ন, বজাব জানিলে বায়ন হ'ব পাৰি যদিও শংকৰী পৰম্পৰাত অশৰণীয়াজনক এনে বিষয়বাব দিয়া নহয়। ইয়াৰ বাহিৰেও মৃৰত খোল লোৱাজন শৰণীয়াৰ ওপৰতো ভজনীয়া হ'বই লাগিব। মুঠতে নাট্যৰ লগত জৰিতজন কায়বাক্যচিত্তেৰে ভাওনাৰ আধ্যাত্মিকতাৰ লগত লীন যাব পৰা হ'ব লাগিব। ভাওনাৰ আধ্যাত্মিকতাখিনি নামকেন্দ্ৰিক। নাম এক, ৰূপৰ বৈচিত্ৰ্যৰ কাৰণে ভেদ অনেক হ'লেও ভাওনাই তেনে এটা সাধন প্ৰণালীকে দেখুৱাব খুজিছে, য'ত নাম আৰু ৰূপৰ বৈচিত্ৰ্য ভাঙি মোক্ষৰ দুৱাৰমুখ পাব পাৰি।

এ ভাগ প্ৰাচীন পদত[২৩] ভাওনাৰ উপস্থাপন কৌশল হিচাপে সাতোটা সাধ্য

সম্পদৰ কথা পোৱা যায়। সেইকেইটা ক্ৰমে গায়ন-বায়ন, সূত্ৰ -গীত -নাট, শ্লোক, গীত-বাদ্য, ভাষা (ব্ৰজাৱলী), ছোঁ-মুখা আৰু নাম(এক নাম-হৰিনাম)। পদফাঁকিত এইকেইটাক গুণ বুলিও কোৱা হৈছে। এই আটাইকেইটাৰ সংহতিৰ ওপৰত ভাওনাৰ কলাত্মক ৰূপটো নিৰ্ভৰ কৰে। ইয়াৰ ভিতৰত ভাওনাত নাম বা হৰিনামৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। ভাওনা শিল্পটো শংকৰদেৱ প্ৰবৰ্তিত ভক্তিধৰ্মৰ প্ৰত্যক্ষ অৱদান। ভক্তিত ভগৱৎ উপাসনাৰ কলাত্মক কাৰ্যবোৰৰ ওপৰতে প্ৰধানকৈ গুৰুত্ব দিয়া হয়। সেয়ে দেখা যায় নাম - কীৰ্তনত চাপৰি বজাই তাল ধৰা, বিবিধ বাদ্য-বাজনা সংগত কৰা, গীত-মাত, গায়ন-বায়ন, ছোঁ-মুখা আদি বিবিধ উপকৰণ ব্যৱহাৰ কৰাৰ ক্ষেত্ৰবোৰ উলিয়াই লোৱা হৈছিল। এইবোৰৰ কাৰণেই ভক্তিৰ লগত জৰিত প্ৰায় সকলো সাধন প্ৰণালী উৎসৱপ্ৰধান। অসমৰ ভক্তি সাহিত্যত নাৱৰ উপমাটো সততে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে - নাৱে ইপাৰ-সিপাৰৰ মাজত সংযোগ স্থাপন কৰে। তেনেদৰেই নাম হৈছে ভগৱানৰ লগ ভক্তৰ, অসমীৰ লগত সসীমৰ সংযোগী সাকোঁ। লীলাদৰ্শনৰ মাজেৰে নাম লাভ কৰি ভক্তই হৃদয় আসনত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিলেই ভগবানৰ কৰুণাত আধ্যাত্মিকচেতনা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ব আৰু মোক্ষৰ পথৰ সন্ধান পাব। শংকৰদেৱে প্ৰতিখন নাটকতে এই চিন্তাধাৰাকে দাঙি ধৰিছে আৰু ভাওনাক পৰম সত্য উপলব্ধিৰ এক সাধন প্ৰণালী ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। এই প্ৰণালীৰ বিশেষত্ব হৈছে, ইয়াত সাধনা নীৰৱ,মৌন নহয়। গীত-বাদ্য-নৃত্যৰ ছন্দ আৰু সৎসংগৰে উৎসৱমুখৰ, অৰ্থাৎ সাধনা ৰসময়।

ভক্তি ৰসময়ী, ইয়াৰ সাধনাও ৰসময় হ'বলৈ হ'লে সাধ্য সম্পদবোৰো একে চৰিত্ৰবিশিষ্ট হ'ব লাগিব। ভাওনাপূৰ্ব অনুষ্ঠান গায়ন-বায়নৰ ধেমালি স্বয়ং ৰাগ-গীত, তাল লয় ছন্দৰে পৰিপূৰ্ণ। চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে চিহ্নযাত্ৰা প্ৰসংগত কেইবাখনো ধেমালি পৰিৱেশন কৰাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু চিহ্নযাত্ৰাৰ পিছত ধেমালিৰ সংখ্যা আৰু সেই অনুপাতে নামকৰণ আৰু সিবোৰৰ পৰিৱেশন বিধিত হয়তো ন ন সংযোজন হৈছিল। এনে সংযোজনৰ ফলত গোটেই অনুষ্ঠানটোৱেই বিস্তাৰ লাভ কৰিছিল আৰু দিন ভাওনা আৰু ৰাতি ভাওনাভেদে ইয়াৰ বিভাজন আৰু ক্ৰম বিধিবদ্ধ কৰা হৈছিল। এনেদৰে বিস্তাৰৰ পৰ্বত সত্ৰ আৰু সংহতিভেদে ধেমালৰি প্ৰয়োগভেদো ঘটিছিল। দৰাচলতে এই স্তৰতে ধেমালি অনুষ্ঠানটোৰ অপৰিমেয় সমৃদ্ধি আৰু বিস্তাৰ ঘটিছিল আৰু নাট্যশিল্পটোকে ই চহকী কৰি তুলিছিল। ভাওনাপূৰ্ব স্তৰত পৰিৱেশিত এই অনুষ্ঠানটোৰ কলা ৰূপৰ গূঢ় সৌন্দৰ্যৰ লগত পৰিৱেশন কৰোঁতা আৰু সমাজৰ ৰুচি এনেদৰে মিলি পৰিছিল যে ইয়াৰ বঢ়া - টুটা ঘটিলে সমাজে তাক অপৰাধ বুলিয়েই গণ্য কৰিছিল। গায়ন-বায়নৰ মুখ্য সাধন আছিল সভা জয় কৰাটো। এই কাৰ্য সম্পাদন কৰাত প্ৰধান ভূমিকা লয় ইয়াৰ বাদ্য-বাজনা আৰু

পৰিৱেশন কৰোঁতাসকলৰ গতি ভংগীয়ে। ইয়াত ব্যৱহৃত প্ৰধান বাদ্য হৈছে খোল। চৰিতত উল্লেখ আছে যে খোলৰ স্ৰষ্টাও স্বয়ং শংকৰদেৱ। এইবিধ বাদ্যৰ ধ্বনিৰ তীব্ৰতাই পৰিৰেশন কৰোঁতাসকলৰ গতি - ভংগীত ফুটাই তোলে নৃত্যৰ লয়। এওঁলোকৰ বিবিধ গতিৰ মান, চলনা আৰু হাতসমূহৰ বিনিয়োগত খোলৰ ধ্বনিয়ে পৰিৰেশনত আনি দিয়ে নৃত্যৰ আৰ্হি, যদিও ধেমালি অংশত নৃত্যৰ পৰিসৰ অভিনয় অংশৰ দৰে বিস্তাৰিত নহয়। ধেমালিত গীতৰ স্থান অতি সামান্য। ঘোষা আৰু ৰাগ - সচাঁৰ অংশই ধেমালিৰ গুৰু গম্ভীৰ গায়ন-ৰীতিৰ ধাৰণা দিয়ে। চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে চিহ্নযাত্ৰাৰ ধেমালিৰ অংশত ৰাগ-গায়নৰ প্ৰভাৱৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। এই প্ৰসংগত চৰিতকাৰজনে ৰাগ তুলি দিয়া বুলি ৰাগ-গায়নৰ এটা কৌশলৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে ৰাগ তুলি-পাৰি দিয়াটো ৰাগ-গায়নৰ এটা কৌশল আৰু সেই পৰম্পৰা বৰদোৱাৰ গায়ন- ৰীতিত সুৰক্ষিত হৈ আছে।

গায়ন-বায়নৰ পিছতে সাধ্যসম্পদ হিচাপে সূত্ৰ-গীত-নাট কথাকেইটা আছে। শব্দকেইটাই নাটলেখাৰ প্ৰথাকো বুজায়। এই প্ৰথাটো হৈছে, নাটৰ কথাবস্তু সূত্ৰৰ কথা বা বাতিসূত্ৰ,গীত আৰু চৰিত্ৰৰ সংলাপৰ (ইয়াত নাট শব্দৰে বুজাইছে) মাজেৰে আগবঢ়াই লৈ যোৱা। পৰিৱেশনৰ পিনপৰা সূত্ৰৰ কথাবচনবোৰ আগৰ-পিছৰ ঘটনাৰ বা কাৰ্যৰ সংযোজনক, চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-ভাৱ-অনুভূতিৰ ইংগিতসূচক আৰু দৰ্শকক 'আহে সামাজিক লোক' বুলি কৰা সম্বোধনেৰে দৰ্শকৰ লগত স্থাপন কৰা প্ৰত্যক্ষ সম্বন্ধবাচক। শংকৰদেৱৰ নাট্যৰীতিৰ এটা অভিনৱ উদ্ভাৱন হৈছে সূত্ৰধাৰৰ জৰিয়তে দৰ্শকক পোনপটীয়াকৈ সম্বোধন কৰাই চৰিত্ৰটোক মঞ্চৰ চৌদিশৰ বাস্তৱ মেৢনিৰপৰা উলিয়াই আনিব পৰাটো আৰু নাট্যবাৰ্তা সহজতে বুজি পাব পৰাকৈ দৰ্শকক জৰিত কৰিব পৰাটো।

সংস্কৃত ভাষাত প্ৰণীত শ্লোক হৈছে ভাওনাৰ তৃতীয় সাধ্যসম্পদ। শ্লোক পণ্ডিতৰ এওঁলোক কাব্যৰচনাৰ ৰীতিৰ লগত পৰিচিত লোক আৰু সেয়ে কাব্যৰ গুণাগুণ বিচাৰ কৰাৰ সামৰ্থও আছে এওঁলোকৰ। আনহাতে চতুৰ্থ সাধ্য সম্পদ গীত-বাদ্য হৈছে ভাওনাৰ সংগীত অংশ। ভাওনাৰ সংগীত ৰাগ-তাল নিয়ন্ত্ৰিত আৰু সংগীতৰ নন্দনমূল্যও তাতেই নিহিত থাকে। দ্বিজসভ্যসকল হৈছে সংগীতৰ ৰসবেত্তা, সংগীতগুৰু। বাকী সাধ্যসম্পদ দুটা ক্ৰমে ভাষা আৰু ছোঁ-মুখা। ভাষা ব্ৰজাৱলী ঃ এটা কৃত্ৰিম সাহিত্যক ভাষা। সৰ্বসাধাৰণে কাব্যগুণসম্পন্ন শ্লোক নুবুজিব পাৰে, বা তেওঁলোকৰ সকলোৱেই সংগীতৰ ৰসবেত্তা নহ'ব পাৰে,কিন্তু গদ্যৰ ভাষা তেওঁলোকে বুজি পোৱাৰ বাহিৰত নহয়। ব্ৰজধাম কৃষ্ণৰ লীলাভূমি ঃ ব্ৰজাৱলী ভাষাই সেই লীলাভূমি আৰু কৃষ্ণলীলাৰ প্ৰতি সাধাৰণ দৰ্শকৰ মনত সহৃদয়তাৰ বোধ জন্মাব পাৰে।

ভাওনাত পণ্ডিত, সংগীতৰ ৰসবেত্তাৰপৰা ধৰি অতি মূঢ়জনলৈকে মনত কাব্যই, সকলো স্তৰৰ দৰ্শকৰ সমাবেশ হয়। মূঢ়জনৰ মনত কাব্যই, শব্দই, সংগীতে বিশেষ প্ৰভাৱ হয়তো পেলাব নোৱাৰিব, কিন্তু ভাওনাৰ বিচিত্ৰ বেশ-ভূষা, ৰং-বৰণ, ছোঁ-মুখা আদিয়ে সহজতে তেনেলোকৰ চিত্তত আকৰ্ষণ সৃষ্টি কৰিব পাৰিব। চিহ্নযাত্ৰা প্ৰসংগত চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে আহাৰ্য অভিনয়ৰ ভালেখিনি বস্তুৰ কথা কৈছে। নাট্যশাস্ত্ৰই আহাৰ্য অভিনয়ক চাৰিটা প্ৰধান ভাগত ভাগ কৰিছে-পুস্ত, অংগৰচনা, অলংকাৰ আৰু সঞ্জীব। পৰ্বত, যান, বিমান, চৰ্ম (ঢাল), বৰ্ম, পতাকা, হস্তী আদি পুস্তৰ ভিতৰত পৰে। ছোঁ-মুখাও পুস্তৰ ভিতৰতে পৰিব। চিহ্নযাত্ৰাত সৰ্বজয়ে গৰুড়ৰ, সণ্ঢৰাই ব্ৰহ্মাৰ আৰু ধ্বজাই হৰৰ মুখা পিন্ধিছিল বুলি চৰিতত পোৱা যায়। একেদৰে ব্ৰহ্মা আদি দেৱতাবোৰে নিজ নিজ বাহন ব্যৱহাৰ কৰাৰ কথাও তাত উল্লেখ আছে। ভাওনাই বিস্তাৰ লাভ কৰাৰ লগে লগে মুখাৰ ব্যৱহাৰো বাঢ়িছিল। এসময়ত নামঘৰ-কীৰ্তনঘৰৰ চাঙত অনেক মুখা ৰখা কাৰ্যই অভিনয়ত প্ৰয়োগ হোৱা এই সম্পদটিৰ পয়োভৰৰ কথাকে বুজায়। মুখা সাজিবলৈ সত্ৰই সত্ৰই আৰু গাৱেঁ-ভূঁয়ে খনিকৰৰ অভাৱ নাছিল। মুখাৰ পয়োভৰ এনেদৰে বাঢ়িছিল যে এবিধ মুখা ভাওনাৰো জন্ম হৈছিল। নন্দন বিচাৰৰফালৰপৰা মুখাৰ নৈৰ্ব্যক্তিকতা দৰ্শকৰ কাৰণে ভিন্ন ভিন্ন ৰস উপলব্ধিৰ মাধ্যম হৈ পৰে। ৰাজেশ্বৰ মিত্ৰই[২৪] ক'ব খোজে মুখাৰ উদ্ভৱ তিব্বতত হৈছিল আৰু তাৰ পৰা ভাৰতলৈ আহিছিল ।'ছোঁ' শব্দটো তিব্বতীয় আৰু পৌৰাণিক ধৰ্মীয় আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ প্ৰতীক । অংগৰচনা নামৰ আহাৰ্যা বিধে ভাৱৰীয়াৰ মুখ আৰু দেহত কৰা ৰং-বৰণৰ কামক বুজায়। চিহ্নযাত্ৰাত পটচিত্ৰৰ কাৰণে হেঙুল-হাইতাল ব্যৱহাৰ কৰাৰ উল্লেখ আছে, কিন্তু ভাৱৰীয়াৰ অংগ-ৰচনা কাৰ্যত এই দুবিধ খনিজ ৰং ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল নে নাই জনা নাযায়। হাইতাল, নীল, খৰিমাটি, কণীৰ কুহুম, গুৰ, বালিচন্দা, বোন্দাকেচুৰ ৰস, কুমাৰণী বাঁহৰ মাটি হ'লে পৰৱৰ্ত্তীকালৰ ভাওনাত অংগৰচনাৰ কামত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল । চৰিতপুথিত পোৱা মতেই চিহ্নযাত্ৰাত ব্যৱহাৰ হোৱা অলংকাৰৰ তালিকাখন কিছু দীঘলীয়া । নাট্যশাস্ত্ৰমতে অংগ-উপাংগত পিন্ধা মালা, ভূষণ আৰু বস্ত্ৰ আদিকে অলংকাৰ বোলা হয় । এইবোৰৰ ভেদ আছে ভালেমান । চিহ্নযাত্ৰাত নূপুৰ, খাৰু, পাটৰ শাৰী আৰু ডুলি, ওখকৈ বন্ধা খোপা (নাট্যশাস্ত্ৰমতে পূৰ্বোত্তৰ অঞ্চলৰ নাৰীৰ চিনাকি হৈছে তুলি বন্ধা খোপা সমুন্নদ্ধ শিখণ্ডকম্ - ২৩ / ৬৫), পদ্মমালা, কীৰিটি আৰু মুকুট, যুগল চূড়ামণি, কুণ্ডল, জেঠি, পঞ্চবৰ্ণৰ (শ্বেত, পীত, ৰক্ত, হৰিদ্ৰা আৰু শুক্ল) বনমালা আদি অলংকাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল । ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ চৰিতখনত অন্য এটা প্ৰসংগত নাৰীয়ে চকুত কাজল আৰু কপালত (কপালি) অলংকাৰ পিন্ধাৰ উল্লেখ আছে। উল্লেখযোগ্য যে ভাওনাত পুৰুষেই নাৰী চৰিত্ৰ ৰূপায়ন কৰাৰ নিয়ম। চিহ্নযাত্ৰাৰ

লক্ষ্মী কেইগৰাকী আৰু মাধৱদেৱৰ দিনত ৰঙিয়াল ঘৰত নচা-বগা কৰা নটুৱাসকল পুৰুষেই আছিল। নটুৱাসকলে বুকুত স্তনখোপা ধাৰণ কৰি পুৰুষ অৱয়বক নাৰীলৈ ৰূপান্তৰ কৰাৰ কথা চৰিতপুথিতে উল্লেখ আছে।

ভৰতমুনিৰ [১৭] মতে আটাইকেইবিধ অভিনয় আহাৰ্য অভিনয়ৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। কিয়নো আহাৰ্যইহে চিনাকি দিব পাৰে চৰিত্ৰ একোটাৰ বৰ্গ, মৰ্যাদা, বৃত্তি আদিৰ। উল্লেখযোগ্য আহাৰ্যৰ লগত বিভিন্ন শিল্প জড়িত হৈ পৰে। যিহেতু একো একোটা জাতি বা গোষ্ঠীৰ নিজৰ নিজৰ শিল্পৰ ৰূপ আৰু ৰীতিত আঞ্চলিক প্ৰকৃতি আৰু ভৌগোলিক বৈশিষ্ট্য জড়িত হৈ থাকে, সেয়ে আহাৰ্যৰপৰা আঞ্চলিক সংস্কৃতিৰো ধাৰণা কৰিব পাৰি। আগৰ দিনৰ ভাওনাই আহাৰ্যৰ জৰিয়তে অসমৰ আঞ্চলিক সংস্কৃতিৰো ধাৰণা দিব পাৰিছিল।

ভাওনা ৰসময় হয় নাচ আৰু গীতৰ সহযোগত। চিহ্নযাত্ৰাত এই দুয়ো পদ বস্তুৱেই আছিল। যদিও চৰিতত নাচবোৰৰ কোনো নামৰ উল্লেখ হোৱা নাই, প্ৰৱেশৰ নাচ, নটুৱাৰ নাচ, নাচৰ খোজ (চৰণ চলাই), গতি (লীলা গতি) আদি নাচ আৰু নাচৰ কৌশলৰ কিছু কথা পোৱা যায়। নাচৰ লগত যে গীত জড়িত আছিল, সেই কথাও চৰিতকাৰে উল্লেখ কৰিছে। শংকৰদেৱ বিৰচিত নাটকেইখন আৰু সেইবোৰৰ পৰম্পৰাগত অভিনয়ৰপৰা ক'ব পাৰি যে শংকৰদেৱৰ হাততে নাচ আৰু গায়ন-ৰীতিৰ পৰিপূৰ্ণ বিকাশ ঘটিছিল আৰু অভিনয়কেন্দ্ৰিক নৃত্য গীতৰ এক শকত ভঁড়াল গঢ় লৈছিল। পিছলৈ নাচৰ সংখ্যা বাঢ়িছিল আৰু একেদৰে নতুন ৰাগৰ গীতো নাটকত সন্নিৱিষ্ট হৈছিল। ড° মহেশ্বৰ নেওগে 'সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু নৃত্যৰ তাল' গ্ৰন্থত কমলাবাৰী থূলৰ নাচৰ নাম-সংখ্যা আৰু নাচ একোখনৰ ৰূপ-ৰচনাত বিনিয়োগ হোৱা ভালেখিনি মাটি-আখৰাৰ বিৱৰণ দিছে। স্বৰ্গীয় গিৰিকান্ত মহন্তয়ো সংগীত সত্ৰত মধ্য অসমৰ নাচৰ সংখ্যাৰ এক বৃহৎ তালিকা দাখিল কৰিছিল আৰু সেইবোৰৰ গা-মান, ঘাত, ভংগী, চোক আদি তালৰে সৈতে বিশ্লেষণ কৰা তথ্যবোৰ দিছিল। ভাৰতীয় (মহাভাৰতৰ কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত) নাটৰ ভাওনাৰ বিকাশৰ স্তৰত বীৰৰ প্ৰৱেশ আৰু যুদ্ধৰ ভংগী আদি ভালেমান নতুন সম্পদ ভাওনাৰ ভঁড়ালত গোট খাইছিল। স্বৰ্গীয় মহন্তৰ তালিকাত যুদ্ধৰ ২৫ খন ভংগী অন্তৰ্ভুক্ত হৈছিল। এই নতুন নাচবোৰো নিজস্ব ৰূপ - ৰীতিৰে পৰিপূৰ্ণ আছিল। এনে নাচবোৰৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য নিৰ্ণয় কৰিছিল খোলৰ দাইনা আৰু বেঁৱাৰ গম্ভীৰযুক্ত আঘাতবোৰে। উল্লেখযোগ্য যে নাচ আৰু গীত - গায়নৰ পৰম্পৰাটো এটা ভৰা সোঁতা হৈছিল নাটক আৰু অভিনয়ৰ লগত জড়িত হোৱাৰ কাৰণে। সূত্ৰধাৰ, কৃষ্ণ, গোপী, সখীৰ নাচ আৰু ৰজা, বীৰ, অসুৰ, হনুমান, সুগ্ৰীৱ, ঋষি-মুনি, ৰজাৰ চৰীয়া, বহুৱা, শিৱ, ৰাক্ষস আদিৰ প্ৰৱেশৰ নাচ চৰিত্ৰৰ নামেৰে পোৱা যায় যদিও নাটৰ গীতৰ বহু নাচ

আছে। যিবোৰৰ কোনো সুকীয়া নাম পাবলৈ নাই। তেনে নাচবোৰ সাধাৰণতে তালৰ নামেৰেই জনা যায়। সকলো নাচৰ তালৰ বৈশিষ্ট্যলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা পোৱা যায় যে খিত, তাত, ধিন, দাও–এই চাৰিটা ধ্বনিৰ কোনোবা এটাৰ আঘাত একো একোখন বোলত প্ৰধান হৈ থাকে। যেনে-পৰিতালত বন্ধা কানাড়া, সাৰংগ আদি ৰাগৰ চুটি গীতত প্ৰৱেশ কৰা নাৰদ আদি ঋষি - মুনিৰ নাচত দাইনাৰ খোলা আঘাত দাওঁ বেছি ধৰণে শুনিবলৈ পোৱা যায়। নাচবোৰো দ্ৰুতলয়ৰে মনোমুগ্ধকৰ হয়। একেদৰে চুটকলাত কেঁৱা তালিত টিপা আঘাত খিতহ, ৰূপক আৰু বিষমৰ ভংগীত খ্রিং ধ্বনিৰ প্ৰাৱল্য অনুভূত হয়। কাব্যত ব্যৱহাৰ হোৱা বৃত্ত্যনুপ্ৰাস অলংকাৰত একোটা কৰি যিদৰে পুনঃ পুনঃ ধ্বনি হয় আৰু তৰংগৰ সৃষ্টি কৰে, চিত্ৰত যিদৰে চিত্ৰকৰজনৰ ৰুচি অনুপাতে একোটা বৰ্ণই বিশেষ গুৰুত্ব লাভ কৰে, একেদৰে নাচবোৰৰ তালতো একোটা ধবনিক প্ৰাধান্য দিয়াৰ ফলত একো একোখন নাচ ৰসৰঞ্জিত হৈ পৰে।

ভৰতমুনিয়ে নৃত্য ৰচনাত কৰণ অংগহাৰ আদি প্ৰয়োগৰ বিষয়ে নাট্যশাস্ত্ৰৰ চতুৰ্থ অধ্যায়ত বিস্তাৰিতভাৱে আলোচনা কৰিছে। কৰণবোৰ ভাস্কৰ্যসুলভ অৰ্থাৎ স্থিতিপ্ৰধান, আনহাতে অংগহাৰবোৰ গতিপ্ৰধান। একোটা অংগহাৰত ছয়, সাত, আঠ বা নটাকৈ কৰণ লগ লাগে। কৰণ, অংগহাৰৰ সংহতিপূৰ্ণ বিনিয়োগ হয় নৃত্যত। মাটি আখৰাবোৰৰ বহুততে কৰণৰ ভাস্কৰ্যসুলভ বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। এনেকুৱা কেইবাবিধো মাটি আখৰাৰ সমষ্টিতে একোখন নাচ বা ভংগীৰ সৃষ্টি হয়। মাটি আখৰাবোৰৰ ভিতৰত ওৰাই হৈছে ভাওনাৰ বাহিৰৰ অন্য নাচৰ মৌলিক স্থিতি বা থিয় হোৱাৰ ভংগী। ওৰাৰ ভেদ দুটা-পুৰুষ ওৰা আৰু প্ৰকৃতি ওৰা। সেইদৰে পুৰুষ জাপ, প্ৰকৃতি জাপ আৰু প্ৰকৃতি নাচৰ জলক আদি ভাওনাৰ বা সাধাৰণভাৱে অসমৰ সত্ৰীয়া নাচত অৰ্থপ্ৰকাশৰ লগত জড়িত ভেদ দেখিবলৈ পোৱা যায়। ভাৰতীয় কোনো নাচত এনেদৰে অৰ্থপ্ৰকাশৰ ভেদ অনুযায়ী নাচৰ ৰূপ ৰচনাৰ বৈশিষ্ট্য দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। ওৰা, জাপ, পাক আদি নাচৰ ৰূপাংগবোৰক অসমত থলুৱাভাৱে নাম দি ল'লেও দৰাচলতে এইবোৰ নৃত্যশাস্ত্ৰত উল্লিখিত অৰ্ধমণ্ডলী, উৎপ্লৱন আৰু ভ্ৰমৰীহে। এনেদৰে বহু ৰূপাংগ আছে যবোৰক থলুৱাভাৱে নামকৰণ কৰা হৈছে। নাচৰ এনে ভালেকেইটা ৰূপাংগ আছে, যিকেইটাৰ উৎস অসমীয়া সমাজৰ কৃষিকাৰ্যকে ধৰি অন্যান্য কাৰ্যত পোৱা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে পচলা তোলা ৰূপাংগটোলৈকে মন কৰিলে ৰন্ধন কাৰ্যৰ লগত থকা ইয়াৰ সম্বন্ধৰ পৰিচয় পাব পাৰি। উল্লেখযোগ্য যে পচলা কাটোঁতে ঘূৰাই ঘূৰাই চকলিওৱাৰ দৰে নাচৰ বেলিকাও ৰূপাংগটোৱে সেই চানেকিতে ৰূপৰচনা কৰে। একেদৰে পানী সিঁচা ৰূপাংগটোৱে লাহনিখনৰ ব্যঞ্জনা দিয়ে আৰু ইয়াৰ সম্বন্ধ থাকে কৃষিৰ লগত। ভাওনা

বা সত্ৰীয়া নাচত কঁকালৰপৰা তলৰ অংশটো এক বিশেষ সঞ্চৰণশীল একক হৈ থাকে। লক্ষ্য কৰিব পাৰি যে এই অংশটো কোনো প্ৰসংগতে ঋজু বা পোন আৰু ঠৰঙা হৈ থাকিব নালাগে। কেৱল কেইখনমান মাটি আখৰাৰ বাহিৰে সৰহখিনিতে ওৰা নামৰ মৌলিক স্থিতিটোকে সাল-সলনি ঘটাই দেহৰ তলৰ অংশটো সাৱলীল কৰি ৰাখিব লাগে। কিন্তু আজিকালি নটুৱা বা নাচনীসকলে ওৰাৰ ভাঁজ ভাঙি দেহত পোন আৰু ঠৰঙা নৃত্যৰূপ প্ৰকাশ কৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই প্ৰসংগত উল্লেখযোগ্য যে ঠেও - থমক আদি নাচৰ যি দুই এটা ৰূপাংগ আছে, তাতহে দেহৰ ঋজু ৰূপটো স্পষ্ট হয়। ইয়াৰ কাৰণ হৈছে এই ঠেও থমকবোৰ অসমতৰ জনজাতীয় নাচৰপৰা আহিছিল।

আমাৰ এই সংক্ষিপ্ত আলোচনাত ভাওনাৰ কলা ৰূপটোৰ সামান্য কেইটামান ক্ষেত্ৰহে বিচাৰ কৰা হৈছে। ইয়াক নান্দনিক ভেটিটো বিচাৰ কৰিবলৈ এই ভেটিটো নিৰ্মাণ কৰা প্ৰতি অংগৰ বিষয়ে বহুলভাৱে আলোচনা কৰা থল আছে।

এই নিবন্ধৰ প্ৰথমতেই কোৱা হৈছে যে চিহ্নযাত্ৰাত ব্যৱহাৰ কৰা পটচিত্ৰৰ অৱশিষ্ট থকা হলে অসমত চিত্ৰচৰ্চাৰ আগতীয়া স্তৰটোৰ বিষয়ে কিছু ধাৰণা কৰিব পৰা হ'লহেতেন। অসমৰ সেমেকা জলবায়ু, পোক-পৰুৱা আৰু সংৰক্ষণৰ অসুবিধা আদি বিভিন্ন কাৰণত চিত্ৰৰ দৰে অতি লেহুকা সাংস্কৃতিক সম্পদবোৰ সময়ৰ সোঁতত জাহ গ'ল। প্ৰাচীন স্তৰৰ চিত্ৰ বা তেনে সম্পদ পাবলৈ নাই কাৰণে এই বুলি কোৱা কেতিয়াও সমীচিন নহ'ব যে প্ৰাচীন অসমত কোনো ধৰণৰ চিত্ৰচৰ্চা হোৱা নাছিল। প্ৰাচীন অসমত চিত্ৰচৰ্চাৰ বিষয়ে সাক্ষ্য দিয়ে সংস্কৃত ভাষাত ৰচিত দুই এখন গ্ৰন্থ, চতুৰ্দশ শতিকাৰ পৰা ৰচিত অসমীয়া সাহিত্য আৰু তাৰ পূৰ্বৰ ৰজাঘৰীয়া তামৰ ফলি দুখনমানে। স প্তম শতিকাৰ মাজভাগত কামৰূপধিপতি ভাস্কৰবৰ্মাই হংসবেগ কটকীৰ হাতেদি ভাৰত সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্ধনলৈ সাঁচিপাত, ছবি আঁকা লেখনি, ছবি আৰু উকা পট কিছুমান উপঢৌকন হিচাপে পঠাইছিল বুলি কবি বাণভট্টই তেওঁৰ 'হৰ্ষচৰিত' গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে। চতুৰ্দশ শতিকাৰ পৰা অসমীয়া ভাষাত ৰচিত সাহিত্যত চিত্ৰবিদ্যা, চিত্ৰৰ কৌশল, মাধ্যম আৰু পট, বস্তুনিচয়ৰ আকৃতি-গঠন আদি বিভিন্ন বিষয়ৰ লগত জড়িত ধাৰণাৰ অলেখ উদাহৰণ পোৱা যায়। প্ৰাচীন চিত্ৰৰ প্ৰত্যক্ষ উদাহৰণ দৃষ্টিগোচৰ হোৱাৰ আগৰ কালচোৱাত অসমত চিত্ৰবিদ্যা চৰ্চা সঞ্চালনিভাৱে চলি থকাৰ ক্ষেত্ৰত যুক্তি দিবলৈ সাহিত্যৰ এই অলেখ উদাহৰণেই যথেষ্ট।[২৮]

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে নিজে চিত্ৰবিদ্যা কৰাৰ সাক্ষী হৈছে চিহ্নযাত্ৰাৰ পটসমূহ। চৰিতপুথিত উল্লেখ থকা মতে পটহিচাপে তুলাপাত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। চৰিতপুথিয়েই হেঙুল হাইতাল নামৰ দুবিধ খনিজ বৰণৰ কথা কৈ গৈছে। হেঙুলে ৰঙা আৰু

হাইতালে হালধীয়া ৰঙক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। অসমৰ পুথিচিত্ৰৰ ৰঙৰ ব্যৱহাৰলৈ চাই চিহ্নযাত্ৰাৰ পটতো স্বভাৱজ (basic) বৰণকে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল বুলি ক'ব পাৰি। স্বভাৱজ বৰণৰ তালিকাত নীলা আৰু খৰিমাটি অন্য দুটা ৰং। কিন্তু এই দুটাৰ বিষয়টো পটচিত্ৰ প্ৰসংগত উল্লেখ নাথাকিলেও ব্যৱহাৰ হোৱা নাছিল বুলি ধাৰণা কৰা অসংগত হ'ব। উল্লেখযোগ্য যে চিত্ৰৰ মাধ্যম পানী ৰং আছিল, যিহেতু পানী ৰঙৰ মাধ্যমেই অসমৰ পুথিচিত্ৰত প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। ৰামচৰণ ঠাকুৰে উল্লেখ কৰামতে পটচিত্ৰসমূহত বৈকুণ্ঠৰ দীঘি সৰোবৰ, কল্পতৰু বৃক্ষ, উপবন, অনন্ত শয্যা, চৈধ্য পাৰিষদ আদিৰ বস্তুনিশ্চয় আছিল। গতিকে বস্তুৰ ফালৰপৰা পটত প্ৰকৃতি আৰু মানৱৰূপ বন্ধকে সজোৱা হৈছিল।

চিহ্নযাত্ৰাৰ পটচিত্ৰসমূহৰ পিছত চিত্ৰভাগৱতেই আছিল বিখ্যাত শিল্পকৰ্ম। পুথিৰ পাতত থকা পদসমূহৰ বিষয়কে ৰং আৰু ৰেখাৰে ৰূপান্তৰ কৰা হৈছিল। ভাগৱতৰ এই চিত্ৰসমূহ সত্ৰ এখনত পোৱা হৈছিল। সত্ৰখনৰ নাম বালি সত্ৰ, নগাঁও জিলাৰ এখন প্ৰধান সত্ৰ। এই সত্ৰখনত পোৱাৰ দৰে অসমৰ আন কেইবাখনো সত্ৰৰপৰা অন্য পুথি আৰু ভাগৱতৰ অন্য প্ৰতিলিপিৰ সচিত্ৰ ৰূপ পোৱা হৈছে ভালেখিনি। এই গোটেই পুথিখিনিক থুপাই লৈ সত্ৰীয়া থূলৰ পুথিচিত্ৰ বুলি কোৱাৰ উপৰি চিত্ৰশৈলীটোকো সত্ৰীয়া বুলি নামকৰণ কৰা হৈছে। অসমত ৰজাঘৰীয়া সচিত্ৰ পুথিৰ থূল এটাও আছে। সেইফালৰপৰা ইবোৰৰ শৈলীটোক ৰজাঘৰীয়া বোলা হয়। পুথিসমূহৰ প্ৰাপ্তিস্থানৰ বা চিত্ৰচৰ্চা কৰা স্থানৰ নামেৰেই শৈলী একোটাৰো নামকৰণ কৰা হৈছে যদিও শৈলীবোৰৰ সাধ্য সম্পদ, যেনে-ৰং, ৰেখা, বৰ্ণগ্ৰাম, জমি, পৰিপ্ৰেক্ষিত আদি বৰ্তনা উপকৰণবোৰৰ কথাও বিচাৰ কৰিব লাগিব। উল্লেখযোগ্য যে সত্ৰীয়া আৰু ৰজাঘৰীয়া দুয়োটা শৈলীৰ মাজত সাদৃশ্য আৰু ভেদ দুয়োটাই আছে। সেইফালৰপৰা পুথিবোৰৰ প্ৰাপ্তিস্থান আৰু চিত্ৰ ৰচনাৰ স্থানৰ নামেৰেই শৈলী দুটাৰো নামকৰণ কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত উনুকিয়াই থোৱা উচিত হ'ব যে অসমত ৰজাঘৰ (আহোম ৰাজসভা) ভাঙি যোৱাত তাত সচিত্ৰ কৰা পুথিবোৰো স্থানান্তৰিত হৈছিল, সৰহখিনিয়েই ব্যক্তিবিশেষৰ হাতলৈ গৈছিল। এনেদৰে ব্যক্তিবিশেষৰ ঘৰত পোৱা সচিত্ৰ পুথিৰ চিত্ৰশৈলীৰ বেলেগ নামকৰণ অনাৱশ্যক, বৰ্তনা উপকৰণবোৰেই শৈলীৰ চিনাকি আৰু চিত্ৰসমূহ কোনটো শৈলীৰ অনুগত সেই কথাটো স্পষ্ট কৰিব পাৰিব। আমাৰ আলোচনা প্ৰসংগৰ চিত্ৰ-ভাগৱত পুথিখন সত্ৰৰপৰা পোৱা আৰু ইয়াৰ শৈলীটোও সত্ৰীয়া। আহোম ৰজাঘৰত চিত্ৰবিদ্যাৰ চৰ্চা হ'বলৈ ধৰাৰ আগতেই ইয়াৰ ছবিসমূহ অংকন কৰা হৈছিল।

এই নিবন্ধৰ প্ৰথমতে আমি কৈ আহিছোঁ যে চিত্ৰভাগৱতৰ সময় পুথিখনৰ পাতত লিখি থোৱা শকটোৰ লগত একে নহয়। 'অসমৰ পুথিচিত্ৰ' নামৰ কিতাপখনত

এই বিষয়ে আমি আলোচনা কৰিছোঁ, সেয়ে ইয়াত পুনৰুক্তি কৰা উচিত নহ'ব। ইয়াত মাথোন অতিৰিক্তভাৱে এটা কথা ক'ব খোজোঁ যে ভাগৱতৰ ছবিসমূহ পূৰ্বৰ একে ধৰণৰ ছবিৰো প্ৰতিলিপি নহয়। কিয়নো মহাপুৰুষৰ প্ৰাচীন চৰিতকাৰসকলে (গুৰুচৰিত কথাৰ বক্তাজনকো ধৰি) চিত্ৰ, ভাওনা, গীত - পদ, কাব্য-ভটিমা আদি সকলো সৃষ্টিধৰ্মী বস্তুৰ বিষয়ে তেওঁলোকে ৰচনা কৰা চৰিতপুথিসমূহত লিপিৱদ্ধ কৰিবলৈ পাহৰা নাছিল। আনকি শংকৰদেৱে যত্ন কৰি হাতীৰ জীৱন্ত চিত্ৰ অংকন কৰা, বৰপেটাত ৰজত সুবৰ্ণ যেন ৰঙিয়াল - ঘৰ সজাৰ দৰে শিল্প কৰ্ম আৰু তেনে শিল্প কৰ্মৰ লগত মূৰ্তি ভাস্কৰ্য আদি কটাৰ বিষয়েও স বিশেষে লিপিবদ্ধ কৰি থৈ গৈছে। তেনেক্ষেত্ৰত শংকৰদেৱৰ দিনতে আৰু শংকৰদেৱেই সচিত্ৰ কৰা ভাগৱতখনৰ দৰে বিশাল আৰু মৌলিক শিল্প কৰ্মটোৰ বিষয়ে কোনো চৰিতকাৰে একো কথা নোকোৱাটো বিস্ময়ৰ বিষয় হ'ব। গতিকে সকলো ধৰনৰ পাৰিপাৰ্শ্বিক, ঐতিহাসিক আৰু চিত্ৰসমূহত প্ৰয়োগ হোৱা ৰূপাংগ আদিৰ অন্তৰংগ প্ৰমাণৰ আধাৰত চিত্ৰ-ভাগৱতৰ সময় ১৬৬২ খ্ৰীষ্টাব্দ অৰ্থাৎ মীৰজুমলাৰ অসম আক্ৰমণৰো ভালেমান বছৰৰ পিছৰ হ'ব বুলি ধৰা হৈছে।

ভাওনাই যেনেকৈ ভক্তি আন্দোলনৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱত উদ্ভৱ আৰু বিকাশ লাভ কৰিছিল, একেদৰে পুথি চিত্ৰৰ পৰম্পৰাও তাৰেই প্ৰভাৱতে বিকশিত হৈছিল। সপ্তদশ শতিকাত অসমত, বিশেষকৈ উজনিৰ মাজুলী অঞ্চলত সত্ৰানুষ্ঠানে দৃঢ় ভেঁটিত ঠেঙুলি মেলিবলৈ ধৰাৰ সমান্তৰালভাৱে ভাওনাশিল্প, পুথি প্ৰতিলিপিকৰণ আৰু সচিত্ৰকৰণ, স্থাপত্য ভাস্কৰ্য আদি ভালেকেইটা মূল্যবান শিল্পকলাৰ বিকাশ ঘটিছিল। এইবোৰ শিল্পৰ কাৰণে প্ৰতিখন সত্ৰতে খনিকৰ সম্প্ৰদায় একোটা গঢ় লৈ উঠিছিল। এওঁলোক প্ৰধানকৈ ভাওনাশিল্পৰ লগত জড়িত আছিল। ভাৱৰীয়াৰ কাৰণে অংগৰচনা কৰি দিয়া, মুখা, পাগ, চেংচুলি আদি আহাৰ্য প্ৰস্তুত কৰি দিয়াৰ কামবোৰ এওঁলোকেই স্বাভাৱিকতে সিদ্ধহস্ত হৈছিল। খনিকৰী বিদ্যাৰ লগত এওঁলোকৰ সম্বন্ধ থকাৰ কাৰণেই সত্ৰই পুথি প্ৰতিলিপি কৰিবলৈকো এওঁলোকৰ সেৱা গ্ৰহণ কৰিছিল। আনহাতে পুথি একোখন শুৱনি কৰি লেখি উলিওৱাৰ প্ৰয়োজনতে এওঁলোকে পুথিৰ পাতত চিত্ৰ ৰচনা আৰু ফুলজালিৰে পুথিৰ পাতৰ কাষৰি সজোৱাৰ কাম কৰিছিল বুলি ভাৱিব পাৰি। এনেদৰে পুথি সচিত্ৰকৰণৰ পৰাই চিত্ৰশৈলী এটাৰ জন্ম আৰু বিকাশ হৈছিল। সত্ৰত বিকাশ লাভ কৰা এই শৈলীটোৱেই সত্ৰীয়া শৈলী। চিত্ৰৰচনাৰ পৰ্বতীত যিখন সমাজ আছিল, সেই সমাজখনৰ ধ্যান-ধাৰণা, ৰুচি প্ৰকৃতি আদিয়ে চিত্ৰ পৰিকল্পনা, বিষয় নিৰ্ধাৰণ পটত বস্তুনিচয়ৰ বিতৰণ আৰু সংহতি আৰু বৰ্ণচয়ন আদিত প্ৰভাৱ পেলাইছিল। সত্ৰানুষ্ঠানৰ পৃষ্ঠপোষক হিচাপে ৰজাঘৰে নিজৰ দায়িত্ব পালন কৰিছিল যদিও চিত্ৰ ভাগৱত এনে এখন সমাজৰ পৰ্বতীত বিকাশ

লাভ কৰিছিল, য'ত ৰজাঘৰীয়া সমৃদ্ধিৰ কোনো প্ৰতিধ্বনি উঠা নাছিল। ইয়াৰ চিত্ৰৰাজিয়ে সত্ৰীয়া সমাজখনৰ সৰল জীৱন পদ্ধতি, আদিমতা, সুৰ আৰু সংগীতৰ প্ৰতি থকা দুৰ্বাৰ আকৰ্ষণ থকাৰ ধাৰণাকে দিয়ে। ভক্তি ধৰ্মই সেই সমাজক এক অতীন্দ্ৰিয় বোধ দিছিল আৰু তাৰ প্ৰেৰণাতে সমাজ জীৱনত গাঢ় হৈ পৰিছিল এক কাব্যিক চেতনাৰ। নাচ-ভাওনা, নৃত্য-গীত, সুৰ আৰু সংগীতত সেই চেতনাৰে প্ৰকাশ ঘটিছিল। একেদৰে চিত্ৰকলাও সেই কাব্যময় জীৱনৰেই ৰূপময় প্ৰকাশ হৈ পৰিছিল। ঋজু প্ৰকাশভংগী, ৰৈখিক ৰূপনিৰ্মাণ, ৰূপবন্ধত ডৌলৰেখাৰ গুৰুত্ব, বস্তুনিচয়ৰ পৌনঃপুনিক বিন্যাস আদি প্ৰাথমিক বৈশিষ্ট্যবোৰ এনে জীৱন পদ্ধতিৰ লগত জড়িত আৰু চিত্ৰভাগৱতৰ শিল্পীয়ে তেওঁৰ সমাজৰপৰা পোৱা এই সম্পদখিনিৰেই তেওঁৰ চিত্ৰৰ সত্তাটো গঢ় দিছিল।

চিত্ৰ-ভাগৱত চিত্ৰশৈলীটো অসমৰ আঞ্চলিক শৈলী। ইয়াৰ মাজত পশ্চিম ভাৰতীয় জৈন, উত্তৰ ভাৰতীয় প্ৰাক্ আকবৰী বা প্ৰাক্ মোগল লোডী আদি চিত্ৰশৈলীৰ উপকৰণ কিছুমান দেখিবলৈ পোৱা যায়। অসমত ১৭৩২ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ভিতৰত চিত্ৰিত (কলিয়াবৰৰ কৰতিপাৰ ন-সত্ৰৰ ১৭৩২ খ্ৰীষ্টাব্দৰ 'ভক্তি ৰত্নাৱলী'ৰ সময়) পুথিসমূহৰ বুকুতো এই উপকৰণবোৰ প্ৰকাশ পাইছিল। চিত্ৰ - ভাগৱত আৰু ইয়াৰ সমকালীন পুথিচিত্ৰত দেখিবলৈ পোৱা পুৰুষৰ উদং গা, প্ৰশস্ত বুকুৰে পুৰুষ আৰু নাৰী একেই দেখা (কেৱল সাজ-পোচাকৰ পৰাহে লিংগভেদ কৰিব পাৰি), মাছৰ দৰে বহল-ডাঙৰ চকু আৰু চকুৰ অপাংগ টানি নি কাণৰ ওচৰলৈকে বোৱাই দিয়া, পদুম, ৰাজহংস আদিৰে আয়তাকাৰ পুখুৰী(জৈন চিত্ৰ ইটাৰ দাগ কটা দেখা পোৱা যায়), হেঙুলীয়া পৰ্বতী, শংখৰ দৰে কাপ কটা আৰু জোঙা হৈ ওপৰলৈ উঠি যোৱা পাহাৰ পানী বুজাবলৈ খৰাহি মোৰৰ ব্যৱহাৰ আদি উপকৰণবোৰ জৈনচিত্ৰতো আছে। একেদৰে লোডী শৈলীতো এই উপকৰণবোৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়। অনুমান কৰিব পাৰি যে মোগল চিত্ৰশৈলীটো গঢ় লৈ উঠাৰ আগে আগেই ভাৰতৰ কোনো কোনো চিত্ৰশৈলী গঠনত জৈনচিত্ৰই প্ৰভাব পেলাবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। পোনপটীয়াকৈ হওক বা ঠেঙুলি ধৰিয়েই হওক চিত্ৰ-ভাগৱতৰ শিল্পীয়েও জৈনচিত্ৰৰ সমল গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু জৈনচিত্ৰৰ ৰক্ষণশীলতাৰ পৰিবৰ্তে চিত্ৰ-ভাগৱতৰ শৈলীটো বেছি মুক্ত আৰু সাৱলীল। খাণ্ডেলৱালা আৰু মতিচন্দ্ৰৰ [২৭] মতে লোডী ৰাজত্বকালত উত্তৰ ভাৰতীয় সচিত্ৰ পুথিৰ এটা বিশেষ বৈশিষ্ট্য হৈছে পুথিৰ কথা অংশ অসংখ্য চিত্ৰৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰা। এই সময়তে চিত্ৰিত 'আৰণ্যক পৰ্ব, আৰু 'চৌৰপঞ্চাশিকা' থূলৰ চিত্ৰৰাজিৰ আন দুটা বৈশিষ্ট্য হৈছে -ইয়াৰ প্ৰত্যেকতে পুথিৰ লেখক বা ব্যাখ্যা কৰোঁতাজনৰো চিত্ৰ থাকে আৰু চিত্ৰৰ তলত আখৰেৰে কথাবস্তুৰো পৰিচয় দিয়ে। এই বৈশিষ্ট্যবোৰ চিত্ৰ - ভাগৱত আৰু সত্ৰীয়া শৈলীৰ অন্য সচিত্ৰ পুথিবোৰতো

দেখিবলৈ পোৱা যায়। সম্ভৱ ইয়াৰ চানেকিতে আহোম ৰজাঘৰীয়া পুথি চিত্ৰতো পৃষ্ঠাপোষক ৰজা-ৰাণী আৰু লেখক-চিত্ৰকৰৰ ছবিও সংযোজন কৰা হৈছিল।

চিত্ৰ - ভাগৱতক সত্ৰীয়া শৈলীৰ প্ৰথম সচিত্ৰ পুথি বুলি ধৰিলে ১৭৩২ খ্ৰীষ্টাব্দত চিত্ৰিত কলিয়াবৰৰ কৰতিপাৰ ন-সত্ৰৰ ভক্তি ৰত্নাৱলীলৈকে এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰত প্ৰায় দহ্-বাৰখন পুথি সচিত্ৰকৰণৰ কাম হৈছিল বুলি পোৱা যায়। এই আটাইকেইখনেই সত্ৰীয়া চিত্ৰশৈলীৰ পুথি। পুথিবোৰৰ সেইখনমান ক্ৰমে চিত্ৰ - ভাগৱত, কৰঙাৰ কাথবাপু সত্ৰৰ চিত্ৰ-কীৰ্তন, ১৬৮৩ খ্ৰীষ্টাব্দত চিত্ৰিত প্ৰথমখন ভক্তি ৰত্নাৱলী (পুৰণা কমলাবাৰী সত্ৰ), গীত-গোবিন্দ, আনন্দ-লহৰী, অষ্টম স্কন্ধ ভাগৱত (পূব থৰীয়া, বৰ্তমান ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত), বুৰ্কা সত্ৰৰ অজামিল-উপাখ্যান, কামপুৰৰ ৰত্নাৱলী থানৰ ভক্তি ৰত্নাৱলী (দ্বিতীয় প্ৰতিলিপি) আৰু কৰতিপাৰ ন-সত্ৰৰ ভক্তি-ৰত্নাৱলী (বুৰঞ্জী আৰু পুৰাতত্ত্ব বিভাগত সংৰক্ষিত), ১৭৩২ খ্ৰীঃ। চিত্ৰবোৰ একেটা চিত্ৰশৈলীৰ হ'লেও চিত্ৰকৰভেদে প্ৰত্যেকৰে সুকীয়া চিনাকিও সুৰক্ষিত হৈছে আৰু সেইকাৰণে বৰ্তনা উপকৰণ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত ভেদ দেখিবলৈকো পোৱা যায়। এই মূল সচিত্ৰ পুথিৰ ভিতৰত গীত-গোবিন্দ আৰু আনন্দ লহৰী ক্ৰমে আহোম স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ (১৬৯৫-১৭১৩) আৰু শিৱসিংহৰ (১৭১৩-১৭৪৪) পৃষ্ঠপোষকতাত কোনো সত্ৰীয়া শিল্পীয়ে অংকন কৰিছিল। আনন্দ-লহৰী সচিত্ৰকৰণৰ আনুমানিক সময় ১৭২০-২২ খ্ৰীষ্টাব্দ হ'ব। এই মূল সচিত্ৰ পুথিৰ পিছতো সত্ৰসভাত পুথি সচিত্ৰকৰণৰ কাম হৈছিল আৰু পৰম্পৰাটো ঊনবিংশ শতিকালৈকে বৰ্তি আছিল।

'অসমৰ পুথিচিত্ৰ' নামৰ কিতাপখনত অসমৰ পুথিচিত্ৰৰ সাধাৰণ লক্ষণবোৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে। এই নিবন্ধত পুনৰ সেইবোৰৰ আলোচনা নিষ্প্ৰয়োজন। কিন্তু নিবন্ধৰ শিৰোনামাত চিহ্নযাত্ৰাৰ প্ৰসংগ থকা হেতু এটা দিশৰ কথা সংক্ষেপতে উল্লেখ কৰা উচিতহ'ব। সেইটো হৈছে, অসমৰ পুথিচিত্ৰত ভাওনা আৰু নৃত্য - আংগিকৰ প্ৰয়োগ। প্ৰায় প্ৰতিখন সচিত্ৰ পুথিতে এনে কিছুমান চিত্ৰ পোৱা যায়, য'ত কাণেৰে বোলখন নুশুনিলেও বস্তুনিচয়ৰ নৃত্যভংগী আৰু গতি অনুভৱ কৰিব পাৰি। দৰাচলতে এই চিত্ৰবোৰ ৰং আৰু ৰেখাৰ বুকুত নাট্যৰে একো একোটা মুহূৰ্তৰ ৰূপ মাথোন। উল্লেখযোগ্য যে ৰং আৰু ৰেখাৰে নাটকীয়ভাৱে কাহিনী কথন অসমৰ পুথিচিত্ৰৰো এটা বৈশিষ্ট্য। ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰৰ নিচিনাকৈয়ে শুকমুনিয়েও ভাগৱতৰ চিত্ৰসমূহৰ মাজত এজন অনন্ত দ্ৰষ্টাৰ দৰে ভুমুকি মৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। ছবি দৃষ্টি-নন্দনৰ বস্তু। ইয়াৰ বস্তু-নিচয়, বৰ্ণ-বৈভৱ, অলংকাৰ আদি সকলোৱেই ইন্দ্ৰিয়ানুভূতিৰ বস্তু আৰু ভাওনাৰ দৰে ছবিয়েও অন্তৰাত্মাত গভীৰভাবে প্ৰভাৱ পেলাব পাৰে।□

প্ৰসংগ উল্লেখ ঃ

১) ৰামচৰণ ঠাকুৰ ঃ গুৰুচৰিত, তৃতীয় খণ্ড।

২) ছপা সংস্কৰণটো সাহিত্যৰত্ন হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱাই ৫০১ শংৰাব্দত নলবাৰীৰপৰা প্ৰকাশ কৰিছিল। নতুন সংস্কৰণটো নতুন দিল্লীৰ ইন্দিৰা গান্ধী নেচনেল চেণ্টাৰ ফৰ্ আৰ্টচৰপৰা প্ৰকাশ হ'ব বুলি জানিবপৰা হৈছে।

৩) হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা ঃ চিত্ৰ-ভাগৱত, মুখবন্ধ, পৃঃ ৮।

৪) ড° মনোমোহন ঘোষ (সম্পাঃ) নাট্যশাস্ত্ৰ, প্ৰথম খণ্ড ১/১০৬।

৫) অশোকনাথ শাস্ত্ৰী (সম্পাঃ) ঃ অভিনয় দৰ্পণ, ১১। 'নটনং ত্ৰিবিধম্ স্মৃতম্। নাট্যং নৃত্যং নৃত্তমিতি মুনিভিৰ্ভৰতাদিভিৰ্ভ ঃ।।

৬) ড° কপিলা বাৎসায়ন ঃ ভৰতঃ দি নাট্যশাস্ত্ৰ, ৬ষ্ঠ অধ্যায়। লেখিকাগৰাকীয়ে ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ ভিতৰুৱা প্ৰমাণৰ ভিত্তিতে ভৰতমুনি আৰু নাট্যশাস্ত্ৰ প্ৰণয়নৰ সময় নিৰ্ধাৰণ কৰাৰ নতুন আৰু প্ৰত্যয়যোগ্য পদ্ধতি এটা গ্ৰহণ কৰিছে। প্ৰসংগৰ অধ্যায়টোত তেখেতে ক'ব খুজিছে যে সংগীত, চিত্ৰকলা, স্থাপত্যকে ধৰি প্ৰায়খিনি ভাৰতীয় বিদ্যাই নাট্যশাস্ত্ৰত আছে আৰু সেইবোৰ পিছলৈ ক্ৰমে ক্ৰমে স্বতন্ত্ৰ বিদ্যা হিচাপে নাট্যশাস্ত্ৰৰ বুকুৰপৰাই ওলাইছিল।

৭) ড° আনন্দ কুমাৰ স্বামী ঃ হিষ্টৰি অব্ ইণ্ডিয়ান্ এণ্ড ইণ্ডোনেচিয়ান্ আৰ্ট, পৃঃ ১৪০।

৮) নিশিকান্ত চট্টোপাধ্যায়ঃ যাত্ৰা (পাতনি, পৃঃ৭)।

৯) ড° মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পাঃ) শ্ৰীগুৰু চৰিত, পদ ১৫৪১-১৫৪৪।

১০) হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা (সম্পাঃ) শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীশ্ৰীমাধৱদেৱ চৰিত, পদ ১৩০২-১৩০৭। চৰিত পুথিখনত আছে যে তাঁতীকুচিত পতা ভাওনাখনত আশী টকা খৰচ হৈছিল আৰু সমুদায় ধন দান-বৰঙণিৰপৰা গোট খাইছিল। ভাওনা কৰোঁতে হোৱা ব্যয়ৰ এই তথ্যটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ, একেদৰে দান সংগ্ৰহৰ কথাটোও।

১১) যাত্ৰা, পৃঃ ৪।

১২) ৰামচৰণ ঠাকুৰ ঃ গুৰু চৰিত, পদ ৩৪৩৬।

১৩) ভৰতমুনিয়ে অভিনয়ৰ দুটা ধৰ্মীৰ (mode of presentation) কথা কৈছে (নাট্যশাস্ত্ৰ, চতুৰ্বিংশ অধ্যায়, ৬১)। ধৰ্মী দুটা হৈছে -লোকধৰ্মী আৰু নাট্যধৰ্মী। লোকধৰ্মী বাস্তবানুগ আৰু নাট্যধৰ্মী প্ৰথাগত। লোকধৰ্মী অংগলীলাবিবৰ্জিত (২৪/৬২) আৰু নাট্যধৰ্মী 'লীলা অংগহাৰাভিনয়ং' (২৪/৬৪)। ভৰতমুনিয়ে কৈছে আংগিক অভিনয় অবিহনে অনুৰাগ, অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ নহয়। সেয়ে নাট্যপ্ৰয়োগ সদায় নাট্যধৰ্মী হোৱা উচিত বুলি মুনিৰ অভিমত। আংগিক অভিনয়ৰ কাৰণে কৰুণ, অংগহাৰ আৰু হাত আদিৰ বিষয়ে ভৰতমুনিয়ে বিস্তাৰিতভাৱে আলোচনা কৰিছে-নাট্যশাস্ত্ৰত (চতুৰ্থ অধ্যায়ঃ তাণ্ডৱলক্ষণ, ৮ম-৯ম-আংগিক অভিনয়)। নাট্যধৰ্মীৰ সহজতে বোধগম্য হ'বপৰা উদাহৰণ হৈছে-আকাশভাষিত পানীপৰুৱা দিয়া, সূত্ৰধাৰে 'আহে সামাজিক লোক' বুলি কৰা প্ৰত্যক্ষ সম্বোধন আদি। নাট্যৰ চিহ্নবিজ্ঞানে এইলেখীয়া কৌশলবোৰক metadramatic, metatheatrical বুলি অভিহিত কৰিছে - Rein Elam - The Semiotics of Theatre and Drama, পৃঃ ৯০।

১৪) ড° বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা (সম্পাঃ) অংকীয়া নাট, পাতনি, পৃঃ ১।

১৫) অ'.পি. যোশীঃ পেইণ্টেড্ ফ'কল'ৰ এণ্ড ফ'কল'ৰ্ পেইণ্টাৰছ অব্ ইণ্ডিয়া, ১ম, ২য় অধ্যায়।

পড়চিত্ৰ হৈছে পটচিত্ৰ। পড়চিত্ৰৰ শিল্পীসকলক ছতাৰা বুলি কয়। সেইদৰে ভোপা হৈছে সেইসকল শিল্পী, যিসকলে দৰ্শকৰ আগত পটমেলি দি গীত আৰু ব্যাখ্যাৰে কথাবস্তু বুজাই দিয়ে। এনেধৰণৰ অনুষ্ঠানক সচিত্ৰ মালিতা বুলিব পাৰি।

১৬) দত্তবৰুৱা (সম্পাঃ) শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীশ্ৰীমাধৱদেৱৰ চৰিত, পদ ১০৬১ (পটুৱাৰ উপায় পৰ্বত অকাইলন্ত)।

১৭) বৃত্তি হৈছে নাট্য উপস্থাপন শৈলী। চাৰিটা বৃত্তি হৈছে-ভাৰতী, সাত্বতী, আৰভটী আৰু কৈশিকী। এইবোৰৰ লক্ষণ, বৈশিষ্ট্য আৰু ৰসানুসাৰে ইহঁতৰ প্ৰয়োগৰ বিষয়ে নাট্যশাস্ত্ৰই আলোচনা কৰিছে। উৎসৃষ্টিকাংকত সাত্বতী, আৰভটী আৰু কৈশিকী বৰ্জিত হয় (২০/৯০-১০১)।

১৮) ড মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পাঃ) শ্ৰীগুৰুচৰিত কথা, পদ ১৫৪৪।

১৯) ড° মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পা ঃ) গুৰুচৰিত কথা, ছেদ ৭৪।

২০) ভাৰতীয় চিন্তাত লীলাৰ তাৎপৰ্যৰ বিষয়ে, লগতে নাট্য হিচাপে লীলাৰ ভূমিকাৰ বিষয়ে অধিক জানিবলৈ দি গড্চ্ এট্ প্লে (সম্পাঃ উইলিয়াম এচ্ চেক্স) গ্ৰন্থখন পঢ়িব পাৰে।

২১) ৩৬/৭৭-৭৯।

২২) ড বাৎসায়ন ঃ ভৰত ঃ দি নাট্যশাস্ত্ৰ, পৃঃ ৫৫।

২৩) গায়ন-বায়নসবে সভা জয় কৰে/সূত্ৰ-নাট-গীতে লোকৰ মন হৰে।।
পণ্ডিতে বুজিবে শ্লোক কৰিল ৰচন/গীত বাদ্য বুজিবেক দ্বিজসভাগণ।।
ব্ৰজাৱলী বুজিবেক যত গ্ৰাম্য লোক/চো-মুখা দেখিবেক মূঢ়অজ্ঞ লোক।।
শুদ্ধে বা অশুদ্ধে লৌক এক হৰিনাম/এহি সপ্তগুণ নাটকৰ অনুপাম।।

২৪) নাট্যশাস্ত্ৰ, ২য় খণ্ড (নৱপত্ৰ সংস্কৰণ), পৰিশিষ্টত ৰাজ্যেশ্বৰ মিত্ৰৰ প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

২৫) নাট্যশাস্ত্ৰত, ২৩/১।

২৬) ড নবেন কলিতা ঃ অসমৰ পুথিচিত্ৰ, প্ৰথম দুটা অধ্যায়।

২৭) এন ইলাষ্ট্ৰেটেড আৰণ্যক পৰ্ব, পৃঃ ২৪-৪৩।

বৰগীতৰ সাংগিতিক মৰ্যাদা

পৱিত্ৰপ্ৰাণ গোস্বামী

বৰগীত প্ৰকৃততে কি? শংকৰ-মাধৱ সৃষ্ট এমুঠি গীত নে এক সংগীত ধাৰা? এই মৌলিক প্ৰশ্নটোৰ লগতে জড়িত হৈ আছে বৰগীতৰ সাংগিতিক মৰ্যাদাৰ প্ৰশ্নটো। এটা সময় আছিল যেতিয়া বৰগীতৰ সাংগিতিক গুণাগুণ, মৰ্যাদা বা সম্ভাৱনা সম্পৰ্কে কোনেও চিন্তা কৰা নাছিল। শংকৰ-মাধৱৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত বৈষ্ণৱ ধাৰাৰ ধৰ্মীয় উপাসনা পদ্ধতিৰ (নাম-কীৰ্তন) এক অবিচ্ছেদ্য অংগ হিচাপেই সীমিত আছিল ইয়াৰ আবেদন, উপযোগিতা তথা মৰ্যাদা। এই শতিকাৰ আৰম্ভণিমানৰপৰাহে জনদিয়েক সংগীতানুৰাগী চিন্তাবিদৰ প্ৰচেষ্টাত বৰগীতৰ স্বকীয় সাংগিতিক আবেদন, মূল্য বা মৰ্যাদা সম্পৰ্কে আমাৰ মানুহৰ মনত লাহে লাহে কিছু সচেতনতাৰ উদ্ৰেক হ'বলৈ লয়। তেনেদৰেই আৰম্ভ হয় বৰগীতক নামঘৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰপৰা উলিয়াই আনি সভা-সমিতি, সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান, ৰেডিঅ' আদিৰ মাধ্যমেৰে পৰিৱেশনযোগ্য এক কলাৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰচেষ্টা। সেয়ে হ'লেও আৰম্ভণিতে বৰগীতে অসমৰ সংগীত সমাজৰপৰা যথাযোগ্য সমাদৰ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাছিল। বিভিন্ন শাস্ত্ৰীয় ৰাগত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা সত্ত্বেও বৰগীতৰ শাস্ত্ৰীয়ত্ব সম্পৰ্কে অনেকেই প্ৰশ্ন তুলিছিল। বিশেষকৈ হিন্দুস্থানী বা কৰ্ণাটকী সংগীতৰ মাপকাঠিৰে জুখি, সেই দুই প্ৰতিষ্ঠিত সংগীত ধাৰাৰ কোনোটোতে চামিল কৰিব নোৱাৰি, অনেকে বৰগীতক লোক-সংগীতৰ পৰ্যায়ভুক্ত কৰাৰ সপক্ষেহে মত পোষণ কৰিছিল। এচামে আকৌ বৰগীতৰ ৰাগবোৰক মূল হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ৰাগ-ৰাগিনীসমূহৰে বিকৃত, বিচ্যুত ৰূপ বুলি কোৱাৰ প্ৰয়াসো কৰিছিল। দুই-এক অত্যুৎসাহীয়ে তেনে এক ধাৰণাৰ বশৱৰ্তী হৈয়ে হিন্দুস্থানী ৰাগ-ৰাগিনীৰ সুৰ আৰু তালত বৰগীতৰ স্বৰলিপি কৰি আনকি পুথিৰ ৰূপত চপায়ো উলিয়াইছিল। এনে অপচেষ্টা, অপব্যাখ্যা তথা আত্মঘাতী উদ্যোগৰ বিপৰীতে অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী, ড° বাণীকান্ত কাকতি, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, কালিৰাম মেধিৰপৰা আৰম্ভ কৰি ড° মহেশ্বৰ নেওগ,

চক্ৰধৰ মহন্ত, বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকন, পুৰুষোত্তম দাস, ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত, ড°কেশৱানন্দদেৱ গোস্বামী, বাপচন্দ্ৰ মহন্তলৈকে সংগীতানুৰাগী কিম্বা সংগীতজ্ঞ পণ্ডিতসকলে বৰগীতক স্বকীয় সাংগিতিক বৈশিষ্ট্যৰে সমৃদ্ধ ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ এক সুকীয়া ধাৰাৰ মৰ্যাদা প্ৰদানৰ সপক্ষে অভিমত পোষণ কৰি আহিছে।

বৰগীতক হিন্দুস্থানী সংগীত ধাৰাত চামিল কৰাৰ অপচেষ্টা অথবা হিন্দুস্থানী সংগীতৰ মাপকাঠিৰে জুখি বৰগীতৰ ৰাগসমূহৰ শুদ্ধতা সম্পৰ্কে প্ৰশ্ন তোলাৰ প্ৰৱণতাটোৰ বিৰোধিতা কৰি এই পণ্ডিতসকলৰ অনেকেই আনকি প্ৰাচীন ভাৰতীয় বৈদিক সংগীতৰ ধাৰাটো ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য ঠাইত, বিশেষকৈ মোগল যুগত, বাহিৰা প্ৰভাৱ - দুষ্ট হৈ বিকৃত হোৱাৰ আশংকাৰ বিপৰীতে বৰগীতৰ মাজতহে (তেনে প্ৰভাৱৰপৰা মুক্ত হোৱাৰ বাবে) অবিকৃত ৰূপত সংৰক্ষিত হোৱাৰ সম্ভাৱনাৰ কথাও উনুকিয়াইছে। সেই প্ৰসংগতে পণ্ডিতসকলে অধুনালুপ্ত প্ৰাচীন প্ৰবন্ধ সংগীতৰ সৈতে বৰগীতৰ কিছু সাদৃশ্য থকাৰ সম্ভাৱনা সম্পৰ্কেও আলোকপাত কৰিছে। আনহাতে তৰ্কৰ খাটিৰত বৰগীতৰ ৰাগসমূহক হিন্দুস্থানী মূলৰ ৰাগ-ৰাগিনীসমূহৰে বিকৃত, বিচ্যুত ৰূপ বুলি ধৰি ল'লেও পণ্ডিতসকলৰ মতে আজি পাঁচ শতাধিক বছৰৰ ইতিহাসে গঢ় দিয়া বৰগীতৰ ৰূপটোক হিন্দুস্থানী সংগীতৰ আজিৰ ৰূপটোৰে মিলাবলৈ যোৱাটো হ'ব এক উৰ্ধত, অবৈজ্ঞানিক চিন্তা। তাৰ পৰিৱৰ্তে বৰগীতক তাৰ স্ব-ৰূপতে সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থা কৰি, বিজ্ঞানসন্মত বিশ্লেষণ আৰু গৱেষণামূলক অধ্যয়নৰ জৰিয়তে ৰাগ-তালবোৰক মান্য ৰূপত শৃংখলাৱদ্ধ কৰি, শংকৰ-মাধৱৰ অমূল্য অৱদান, অসম মূলুকৰ এই সংগীত ধাৰাক ভাৰতীয় সংগীতৰ তৃতীয় বিশিষ্ট ধাৰাৰূপে তুলি ধৰাৰ অৱকাশ আৰু প্ৰয়োজনীয়তাকহে পণ্ডিতসকলে অধিক গুৰুত্ব দি আহিছে। নক'লেও হ'ব যে এইসকল সংগীতজ্ঞ তথা সংগীতৰ ৰসগ্ৰাহী চিন্তাবিদৰ আশাশুধীয়া প্ৰচেষ্টাতে আজি আন নহ'লেও অসমৰ সংগীত সমাজে বৰগীতক সাধাৰণভাৱে শাস্ত্ৰীয় মৰ্যাদা দিবলৈ লৈছে আৰু লগতে ইয়াৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত প্ৰচুৰ সাংগিতিক সম্ভাৱনাৰো উমান ল'বলৈ যত্ন কৰিছে। পিছে সেইখিনিয়েই আত্মতুষ্টিৰ কাৰণ হ'ব নোৱাৰে। আমাৰ পূৰ্বসূৰীসকলৰ সপোন বাস্তৱায়িত হ'বলৈ এতিয়াও বহু বাকী।

বৰগীতৰ চৰ্চা আজিও প্ৰধানতঃ সত্ৰ বা নামঘৰৰ পৰিসীমাতেই আৱদ্ধ আছে বুলি ক'লে বৰ বেছি অত্যুক্তি নহ'ব। অৱশ্যে সেই পৰিসীমাৰ বাহিৰত সভা-সমিতি, সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান, অনাতাঁৰ, দূৰদৰ্শনৰ মাধ্যমেৰে গোটাদিয়েক বৰগীত পৰিবেশিত হৈছে। শংকৰদেৱৰ তিথি, জন্মোৎৱ আদি উপলক্ষৰ উপৰি মহাবিদ্যালয় সপ্তাহ, বিদ্যালয় সপ্তাহ, আন্তঃ মহাবিদ্যালয়, আন্তঃ বিদ্যালয় সংগীত প্ৰতিযোগিতা আদিতো ছাত্ৰ-ছাত্ৰী তথা বিভিন্ন বয়সৰ শিল্পীসকলৰ মাজত বৰগীতৰ প্ৰতিযোগিতা ব্যাপকভাৱে অনুষ্ঠিত হ'বলৈ লৈছে। এইবোৰৰপৰা আপাতঃদৃষ্টিত বৰগীত চৰ্চাৰ

এটা সাধাৰণ পৰিৱেশ সৃষ্টি হোৱা যেন লাগিলেও দৰাচলতে সেই ধৰণৰ উপৰুৱা প্ৰচেষ্টাই বৰগীতক তাৰ যথাযোগ্য সাংগিতিক মৰ্যাদা প্ৰাপ্তিত বিশেষ সহায় কৰিব নোৱাৰে। ক্ষেত্ৰ অধ্যয়ন, বস্তুনিষ্ঠ অনুসন্ধান, বিচাৰ-বিশ্লেষণ তথা বিশদ গৱেষণাৰ মাধ্যমেৰে বৰগীতৰ ৰাগ-তালসমূহৰ মান্যৰূপ নিৰ্ধাৰণ কৰি বিজ্ঞানসন্মতভাৱে পদ্ধতিগত প্ৰশিক্ষণ বা চৰ্চাৰ ব্যৱস্থা কৰিব নোৱৰালৈকে বৰগীতে তাৰ যথাযোগ্য সাংগিতিক মৰ্যাদা বা স্বীকৃতি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম নহ'ব। কোৱা বাহুল্য যে সেই পৰ্যন্ত বৰগীতৰ সাংগিতিক বৈশিষ্ট্য, গুৰুত্ব অথবা স্বকীয়তা সম্পৰ্কে আমাৰ তাত্বিকসকলে কৰি অহা সমস্ত দাবী নিৰপেক্ষ বিচাৰত আৱেগিক উচ্ছ্বাস বুলিয়েই পৰিগণিত হ'বলৈ বাধ্য।

পঞ্চাশৰ দশকতে সংগীত নাটক অকাদেমীৰ পৃষ্ঠপোষকতাত 'বৰগীত গৱেষণা (প্ৰাৰম্ভিক) সমিতিয়ে' যি গৱেষণাৰ কাম হাতত লৈছিল সি আক্ষৰিক অৰ্থতে প্ৰাৰম্ভিক পৰ্যায় অতিক্ৰম কৰিব নোৱাৰিলে। তাৰ পিছত কোনো কোনোৱে বৰগীতৰ স্বৰলিপি বা তাললিপি প্ৰস্তুত কৰাৰ কিছু বিক্ষিপ্ত প্ৰচেষ্টা চলাইছে যদিও সি বস্তুনিষ্ঠভাৱে বিষয়টোৰ সামগ্ৰিকতাক সামৰিবপৰা নাই আৰু সেয়ে ফলপ্ৰসূও হোৱা নাই। সেয়েহে আজি এনে এক গৱেষণাৰ প্ৰয়োজন যি প্ৰতিনিধিত্বমূলকভাৱে উজনি, নামনি, মধ্য অসমৰ বিভিন্ন সত্ৰৰপৰা সংগৃহীত বৰগীতৰ ৰাগ-তাল সমূহৰ বিজ্ঞানসন্মত বিশ্লেষণেৰে মিল -অমিল বাচি বিচাৰ, বিসংগতিসমূহৰ লক্ষণ আৰু সাম্ভাব্য কাৰণসমূহো উদ্‌ঘাটন কৰি, মান্য ৰূপ নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিব পাৰিব। এই প্ৰাথমিক চৰ্তটো পূৰণ হোৱাৰ পিছতহে সত্ৰ বা নামঘৰৰ বাহিৰত কেৱল সংগীত হিচাপে বৰগীতৰ বিজ্ঞানসন্মত চৰ্চাৰ ব্যৱস্থাটো সম্ভৱ হ'ব আৰু সেইটো হ'লেহে বৰগীতে তাৰ প্ৰাপ্য সাংগিতিক মৰ্যাদা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব।

স্বীকাৰ্য যে আজি পাঁচ শতাধিক বছৰে মূলতঃ শংকৰ-মাধৱৰ অনুগামী সত্ৰসমূহেই* নিত্য-নৈমিত্তিক পাঠ প্ৰসংগৰ অবিচ্ছেদ্য অংগ হিচাপে নিতান্ত বাধ্যতামূলক চৰ্চাৰ মাজেদি বৰগীতক জীয়াই ৰাখিছে। তাৰ বাবে তেখেতসকলৰ ওচৰত আমি কৃতজ্ঞ। এই সত্ৰীয়া পৰম্পৰাই এসমত স্বৰ্গীয় দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধৰ (বৰপেটা), স্বৰ্গীয় যাদৱচন্দ্ৰ পাঠক (সুন্দৰীদিয়া), স্বৰ্গীয় নাৰায়ণ নামলগোৱা (বৰদোৱা), স্বৰ্গীয় মণিৰাম গায়ন মুক্তিয়াৰ (কমলাবাৰী), স্বৰ্গীয় গহনচন্দ্ৰ গোস্বামী (নিকামূল), স্বৰ্গীয় চক্ৰধৰ মহন্ত (সাউদকুছি), স্বৰ্গীয় গিৰিকান্ত মহন্ত (শ্ৰৱণী), শ্ৰীযুত ৰুদ্ৰকান্ত দেৱগোস্বামী (চামগুৰি) আদিৰ দৰে সুৰীয়া কণ্ঠৰ অধিকাৰী গুণী-জ্ঞানী শিল্পীসকলৰ সৃষ্টি কৰিছিল। আজিৰ পৰিস্থিতিটো কিন্তু সমূলি সন্তোষজনক নহয়। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰপৰা যি দেখিছোঁ আজি প্ৰায়বোৰ সত্ৰৰে (দুই-এক ব্যতিক্ৰম বাদে) গায়নসকলৰ কণ্ঠস্বৰ বেসুৰা। তেখেতসকলে গীত এটা গাওঁতে একাধিকবাৰ স্কেল পৰিৱৰ্তন হোৱাৰ

উপৰি তেখেতসকলৰ কণ্ঠত মন্দ্ৰ বা তাঁৰ সপ্তকৰ স্বৰবো ভালদৰে পৰিস্ফুত নহয়। তেনে বেসুৰা কণ্ঠৰ গায়ন এজনে পৰিৱেশন কৰা গীত এটা শুনি যিকোনো এজন নিৰপেক্ষ সংগীতজ্ঞই বৰগীতক শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ মৰ্যাদা দিবলৈ টান পাব। অৱশ্যে তাৰবাবে আমি নিষ্ঠাবান সত্ৰীয়া গায়নসকলক মুঠেই দোষাৰোপ কৰিব নোৱাৰোঁ। তেখেতসকলৰ সীমাবদ্ধতা থকাটো নিতান্তই স্বাভাৱিক। সকলো মানুহৰ কণ্ঠস্বৰ সুৰীয়া কেতিয়াও হ'ব নোৱাৰে। আনহাতে সত্ৰসমূহত স্বৰ সাধনাৰ কোনো বিজ্ঞানসন্মত ব্যৱস্থা নথকাত পৰম্পৰাগতভাৱে এজনে আনজনৰপৰা শুনি নিজৰ কণ্ঠৰ সীমাবদ্ধতাৰ মাজেদিয়েই গীত-মাতৰ সুৰ আয়ত্ত কৰিব লগা হয়। এনেদৰে উত্তৰাধিকাৰী সূত্ৰে দায়িত্ব শিৰ পাতি লৈ গায়ন-বায়নসকলে নিতান্ত বাধ্য বাধকতাৰ মাজেদি নিষ্ঠাসহকাৰে গোৱা-বোৱাৰ ধৰ্মীয় আনুষ্ঠানিকতাখিনি পালন কৰি আহিছে। সেয়ে হ'লেও বস্তুনিষ্ঠ অনুসন্ধান আৰু প্ৰণালীবদ্ধ গৱেষণাৰ স্বাৰ্থতে বাস্তৱতাৰ নিৰ্মোহ বিশ্লেষণ অপৰিহাৰ্য।

উল্লিখিত প্ৰতিকূল বাস্তৱতাই বৰগীতৰ সাংগিতিক গৱেষণাক জটিলতৰ কৰি তুলিছে। পৰম্পৰাগত গায়ন পদ্ধতিত কোনো স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ নোহোৱা বাবে বৰগীতৰ স্বৰলিপি কৰাটো এনেয়ে যথেষ্ট জটিল কাম, তাতে গায়নৰ কণ্ঠ যেতিয়া বেসুৰা হয় তেতিয়া তেনে বেসুৰা কণ্ঠৰপৰা সুৰ উদ্ধাৰ কৰাটো প্ৰায় দুঃসাধ্যৰ দৰেই হৈ পৰে। কোৱা বাহুল্য যে গায়ক এজনে যদি হাৰমণিয়াম বা তানপুৰাৰ দৰে যন্ত্ৰত নিজৰ স্কেলটো ধৰি লৈ গীত এটা গায় তেতিয়া সেই গীতৰ স্বৰলিপি কৰাটো নিচেই সহজ। কিন্তু তেনে কোনো বাদ্য যন্ত্ৰৰ সহায় নোহোৱাকৈ মুক্তভাৱে গোৱা গীত এটাৰ বেলিকা গায়কৰ কণ্ঠৰ ব্যাপ্তি, গ্ৰহ স্বৰ, ন্যাস স্বৰ আদি সূক্ষ্মভাৱে অনুধাৱন কৰিহে স্কেলটো নিৰ্ধাৰণ কৰিব লগা হয়। তেনে অৱস্থাত কণ্ঠস্বৰো বেসুৰা হ'লে স্কেলটো নিধাচ্ছুৰণ কৰাটোৱেই কঠিন হৈ পৰে। নিৰ্দিষ্ট সংগীত পৰম্পৰাটোৰ সৈতে পৰিচিত সংগীতজ্ঞ এজনেহে তেনে ক্ষেত্ৰত কিছুদূৰ সফল হোৱাটো আশা কৰিব পৰা যায়। সেয়েহে বৰগীতৰ সাংগিতিক গৱেষণাৰ কাম যিকোনো সংগীতজ্ঞৰ দ্বাৰা সম্ভৱ নহ'ব। তাৰ বাবে সংগীতজ্ঞজন বৰগীতৰ সত্ৰীয়া পৰম্পৰাটোৰ লগত নিবিড়ভাৱে যুক্ত হ'ব লাগিব। তেনে এজন গৱেষকেহে কোনখিনিতনো গায়নজনে স্কেলৰপৰা আঁতৰি গ'ল, কোনখিনিত তেওঁৰ কণ্ঠই চুবলগীয়া স্বৰটো নুচুই ফ্লেট হৈ ৰ'ল সেই কথাবোৰ সঠিকভাৱে ধৰিব পাৰিব আৰু প্ৰয়োজনীয় পৰিমাৰ্জনখিনিও কৰিব পাৰিব।

আনহাতে বৰগীতৰ সাংগিতিক দিশটোৰ বস্তুনিষ্ঠ বিচাৰ-বিশ্লেষণৰ বেলিকা গৱেষকজন কিছুমান আহুকলীয়া পূৰ্ব ধাৰণাৰপৰা মুক্ত হ'ব লাগিব। কোৱা বাহুল্য যে সভাই-সমিতিয়ে, কাকতে আলোচনীয়ে বৰগীত সম্পৰ্কে বিভিন্নজনে সচৰাচৰ

যিবোৰ কথা সৈদ্ধান্তিকভাৱে ঘোষণা কৰা শুনা যায়, সেইবোৰৰ বেছিভাগ কথাই, বিশেষকৈ সাংগিতিক দিশটো সম্পৰ্কীয়, আৱেগ আৰু মনোগত ধাৰণাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। তথ্যভিত্তিক অনুসন্ধান, বিচাৰ-বিশ্লেষণ তথা গৱেষণাৰ অভাৱত সেইধৰণৰ আৱেগ কিম্বা ধাৰণাভিত্তিক অৰ্ধসত্যবোৰেই সত্য বুলি স্বীকৃত হৈ আহিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে সত্ৰই সত্ৰই বৰগীতৰ সুৰ সঞ্চাৰ, ৰাগ-তালৰ ৰূপ সুকীয়া সুকীয়া আৰু সেইটোৱেই ৰাগ-তালবোৰৰ মান্য ৰূপ নিৰ্ধাৰণৰ পথত প্ৰধান অন্তৰায় বোলা কথাষাৰ তেনেধৰণৰ অৰ্ধসত্যৰে এক নমুনা। আনহাতে এই অৰ্ধসত্যটোৰ গইনাতে উজনি, নামনি, মধ্য অসমক প্ৰতিনিধিত্ব কৰা খনচেৰেক কৰ্তৃত্বশীল সত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি বৰগীতৰ একাধিক স্কুল বা থূল বা ঘড়াণাৰ স্বীকৃতিৰ সমৰ্থনত এক মতবাদেও গা কৰি উঠিছে। আমাৰ কথা হ'ল শংকৰ-মাধৱে দি যোৱা ৰাগ-তালসমূহ আদি পাঁচ শতাধিক বছৰে এক মৌখিক পৰম্পৰাৰ মাজেদি চলি আহোঁতে স্থান, কাল, পাত্ৰভেদে কিছু সংযোগ, বিয়োগ ঘটি সামান্য ইফাল-সিফাল হোৱাটো নিতান্তই স্বাভাৱিক। সেইবুলি সুদীৰ্ঘ দিন জুৰি নিৰৱচ্ছিন্ন চৰ্চা অব্যাহত ৰখা সত্ৰসমূহৰ মাজত বৰগীতৰ ৰাগ তালখিনি মূলতঃ মিলি থকাটোৱেই বাঞ্ছনীয়। প্ৰসংগত উল্লেখযোগ্য যে একেখন সত্ৰৰে দুজন গায়নে পৰিৱেশন কৰা একেটা ৰাগ বা গীতৰ ক্ষেত্ৰতো গায়কৰ কণ্ঠ আৰু গায়ন শৈলীৰ বৈশিষ্ট্যই কিছু সূক্ষ্ম পাৰ্থক্যৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। তেনেস্থলত পৰস্পৰ সংযোগ বিচ্ছিন্ন দুখন সত্ৰৰ গায়ন শৈলীৰ মাজত আজি পাঁচ শতাধিক বছৰৰ পৰিক্ৰমাই স্বাভাৱিকতে কিছু বৈশাদৃশ্যৰ সৃষ্টি কৰিব। কিন্তু সেই বুলি ওপৰে ওপৰে চকুত পৰা তেনে গায়ন শৈলীৰ বৈশাদৃশ্যৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই সত্ৰভেদে বৰগীতৰ ৰাগ-তালবোৰৰ ৰূপ ভিন্ন ভিন্ন বুলি কৰা সিদ্ধান্তটো নিৰ্ভৰযোগ্য বা নিৰাপদ নহ'ব। আনহাতে তেনে উপৰুৱা সিদ্ধান্তৰ ভিত্তিতে বৰগীতৰ একাধিক স্কুল বা থূলৰ স্বীকৃতিৰ সপক্ষে ওকালতি কৰাটোও সমীচিন নহ'ব। সংগীত বিজ্ঞানৰ আধাৰত কৰা সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণেহে বিভিন্ন সত্ৰত প্ৰচলিত বৰগীতৰ সুৰ - সঞ্চাৰ, ৰাগ-তালৰ মাজৰ সাদৃশ্য, বৈসাদৃশ্যৰ প্ৰকৃত ছবিখন বিজ্ঞানসন্মতভাৱে পৰিস্ফুত কৰিব। আনহাতে ক্ষেত্ৰভিত্তিক তথ্যানুসন্ধানে হয়তো বহু বৈশাদৃশ্যৰ অন্তৰ্নিহিত এনে কিছু ঐতিহাসিক কিম্বা পৰিস্থিতি সাপেক্ষ কাৰক উন্মোচিত কৰিব যিবোৰ কাৰকক সত্ৰৰ বাহিৰত কেৱল সংগীত হিচাপে চৰ্চাৰ উপযোগীকৈ বৰগীতৰ ৰাগ -তালবোৰৰ মান্য ৰূপ নিৰ্দ্ধাৰণৰ বেলিকা হয়তো সচেতনভাৱে এৰাই চলিব পৰা যাব।

ক্ষেত্ৰ অধ্যয়নৰ কামত বিভিন্ন সত্ৰলৈ যাওঁতে পাৰস্পৰিক বৈষম্য সৃষ্টিৰ তেনে কিছু উপৰুৱা কাৰক আমাৰ দৃষ্টিগোচৰ হৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে বিভিন্ন সত্ৰৰ সাঁচিপতীয়া পুথি অথবা মৌখিক পৰম্পৰাত ভালেকেইটা গীতৰ ৰাগৰ উল্লেখ ভিন্ন ভিন্ন ভাৱে পোৱা গৈছে। এটা উদাহৰণ দিলে কথাটো বেছি পৰিষ্কাৰ হ'ব। "*ভালি*

নাচে ভাল মদন গোপালা" গীতটোৰ ৰাগটো বৰদোৱা থান আৰু মাজুলীৰ বেঙেনাআটী সত্ৰৰ পুথিত 'শ্ৰী-গৌৰী' বুলি উল্লেখ আছে। আনহাতে নতুন কমলাবাৰী সত্ৰৰ গায়নে এই গীতটো 'শ্ৰী' ৰাগৰ বুলি কৈছিল। ইফালে চামগুৰি প্ৰমুখ্যে আন ভালেকেইখন সত্ৰত এই গীতটো 'গৌৰী' ৰাগৰ বুলিহে প্ৰচলিত। এতিয়া কথা হ'ল- একেটা গীতকে যদি বেলেগ বেলেগ সত্ৰই 'শ্ৰী', 'শ্ৰী-গৌৰী'. 'গৌৰী', তিনিটা সুকীয়া সুকীয়া ৰাগত গায় মিলিব কেনেকৈ? এনেকুৱা বৈষম্য আৰু ভালেকেইটা বৰগীত আৰু অংকৰ গীতৰ ক্ষেত্ৰত ধৰা পৰিছিল। এই লেখাত আটাইবোৰ উল্লেখ কৰাৰ প্ৰয়োজনবোধ কৰা নাই। কিন্তু এই ধৰণৰ অমিলবোৰ সাংগিতিক বিচাৰত নিতান্তই উপৰুৱা বুলিহে পৰিগণিত হ'ব যিবোৰ ইচ্ছা কৰিলে পাৰস্পৰিক বুজাবুজিৰে মিলাই ল'ব পৰা যায়। এই ক্ষেত্ৰত সংশ্লিষ্ট সত্ৰসমূহে আপোচ নকৰিলেও কথা নাই। আমি বৰগীতক সত্ৰৰ বাহিৰত কেৱল সংগীত হিচাপে চৰ্চাৰ উপযোগীকৈ সজাই লওঁতে গণতান্ত্ৰিক প্ৰক্ৰিয়াৰে অধিকাংশ পুথি বা সত্ৰৰ মত সাপেক্ষে বিবদমান গীতকেইটাৰ ৰাগকেইটা নিৰ্দিষ্ট কৰি লোৱাত একো অসুবিধা নহ'ব। মূল ৰাগ ৰূপবোৰ-মিলি থকাটোহে আচল কথা। আমোদজনকভাৱে কোনো কোনো বিয়াগোম সত্ৰীয়া পণ্ডিতে এনেবোৰ উপৰুৱা অমিলৰ দৃষ্টান্ত দিয়েই বৰগীতৰ একাধিক 'স্কুল'ৰ মান্যতাৰ সপক্ষে ওকালতি কৰিব খোজে। তেওঁলোকে আনকি কোনো এটা গীত দুখন সত্ৰত সুকীয়া সুকীয়া তালত পৰিৱেশিত হোৱা কথাটোকো এক গুৰুত্বপূৰ্ণ মৌলিক অমিল বুলি ক'ব খোজে। পিছে আমি জনাত 'বাৰ অংক'ৰ গীতখিনিৰ বাহিৰে বৰগীত পুথিৰ অন্তৰ্গত গীতখিনিত শংকৰ-মাধৱে তাল নিৰ্দিষ্ট কৰি থৈ যোৱাই নাই আৰু সেইবাবে বিভিন্ন সত্ৰত সুবিধা মতে বা নিজৰ ৰুচি-অভিৰুচি মতে সুকীয়া সুকীয়া তালত বৰগীতখিনি গোৱাৰ সুৰুঙা ৰৈ গৈছে। আনহাতে সমূহীয়া প্ৰসংগত গাওঁতে একোটা বৰগীতৰ প্ৰতিটো পংক্তিতে একাধিক তাল প্ৰয়োগ কৰি গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰায়বোৰ সত্ৰতে আজিও বিদ্যমান। গতিকে গীতৰ সুৰ বা ৰাগ ৰূপবোৰ মিলি থাকিলে তালৰ অমিলটো ধৰিবলগীয়া কথাই নহয়, যিহেতু প্ৰয়োজন সাপেক্ষে সেইটো সহজে মিলাই ল'ব পৰা যায়। ৰচক তালত গোৱা গীত এটা গাওঁতাজনে ইচ্ছা কৰিলে পৰিতালতো গাব পাৰে যেনেদৰে পৰিতালত গোৱা গীত এটা ইচ্ছা কৰিলে ৰচক তালতো, বা চুটকলা, দোমানি যিকোনো তালতে গাব পাৰি।

সমূহীয়া প্ৰসংগত একেটা গীততে একাধিক তাল সংযোগ কৰি গোৱাৰ সত্ৰীয়া পৰম্পৰাটোৰ মাজতো লক্ষ্য কৰিছিলোঁ অন্য এক 'বিসংগতি'। কোনো কোনো সত্ৰত গীতৰ মাজত তাল সলনি হোৱাৰ লগে লগে মূল ৰাগটোও সলনি হৈ যোৱাটো পৰিলক্ষিত হৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে 'পৰিতালত' আৰম্ভ কৰা 'আশোৱাৰী' ৰাগৰ গীত এটাৰ মাজৰ পদত যেতিয়া 'একতাল' ধৰে, গীতৰ সুৰ 'আশোৱাৰী'

ৰাগৰপৰা 'ধনশ্ৰী' ৰাগলৈ 'ৰূপক তাল' ধৰাৰ লগে লগে 'বেলোৱাৰ' ৰাগলৈ, 'ধৰম জৌতি তাল' ধৰাৰ লগে লগে 'শ্ৰী গান্ধাৰ' ৰাগলৈ বাগৰি যায়। সচৰাচৰ ব্যৱহৃত হোৱা বাবেই তাল একোখনক ৰাগ একোটাৰে সাঙুৰি পেলোৱাৰ প্ৰৱণতাটোৱেও এনে হোৱাত ইন্ধন যোগাব পাৰে। নতুবা আদিতে হয়তো সত্ৰীয়া ওজা গায়নসকলে সচেতনভাৱেই তেনেদৰে একেটা গীতকে বিভিন্ন ৰাগত ভাঙি গাই বেলেগ বেলেগ ৰাগৰ ওপৰত নিজৰ দখল প্ৰদৰ্শন কৰিছিল, যিটোক হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ওস্তাদী গায়কীৰ 'আবিৰ্ভাৱ তিৰোভাৱ'ৰ কৌশলৰ লগত ৰিজাব পাৰি পিছে কালক্ৰমত সেই সচেতন কৌশলী গায়ন শৈলীয়েই যেতিয়া অসচেতন পৰম্পৰাত পৰিণত হ'ল তেতিয়াহে সি উপৰুৱা দৃষ্টিৰে চোৱা সাধাৰণ শ্ৰোতাৰ বাবে এক বিভ্ৰান্তিজনক পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰিলে আৰু সত্ৰসমূহৰ মাজত গায়ন শৈলীৰ অমিল সৃষ্টিতো অৰিহণা যোগালে। পিছে বস্তুনিষ্ঠ পৰ্যবেক্ষণেৰে ধৰা পেলোৱাৰ পিছত সত্ৰৰ বাহিৰত সংগীত হিচাপে চৰ্চা কৰিবলৈ বৰগীতৰ ৰাগবোৰৰ মান্য ৰূপ নিৰ্দ্ধাৰণৰ বেলিকা সেই বিসংগতিবোৰ এৰাই চলাত কোনো অসুবিবধা নহ'ব। তাৰ পৰিৱৰ্তে সুকীয়া স্কুলৰ স্বীকৃতিৰে সত্ৰ বিশেষৰ তেনে বিসংগতিপূৰ্ণ গায়ন-শৈলীক মান্যতা দিয়াৰ প্ৰশ্ন উঠিব নোৱাৰে।

আনহাতে বৰপেটা, কমলাবাৰী (কেউখন), ভোগপুৰ, বেঙেনাআটী, চামগুৰি প্ৰমুখ্যে কেইখনমান সত্ৰত শংকৰ-মাধৱৰ ৰচনাত উল্লেখ নথকা কিছুমান ৰাগৰ প্ৰচলন আছে। 'এমৎ কল্যাণ' 'চালেঙী', 'ৰামগিৰি', 'বৰ ৰামগিৰি', 'পাহাৰিয়া', 'গুঞ্জৰী, 'পৰজ', দেসাগ', 'চোৰঠ', 'পটমঞ্জৰি', 'ব্যাহগেড়া, 'মালগেড়া', 'সং' প্ৰমুখ্যে এই ৰাগসমূহে প্ৰাক-শংকৰ যুগৰ অসমৰ ৰাগ-সংগীতৰ ঐতিহ্য বহন কৰে বুলি কোনো কোনোৱে ক'ব খোজে যদিও শংকৰোত্তৰ যুগৰ গীতত‌হে সিবিলাকৰ উল্লেখ সণ্ঢালনিকৈ পোৱা কথাটোৱে* এই ৰাগসমূহ পিছৰ যুগৰ সৃষ্টি বা আমদানি বুলিহে সূচায়। প্ৰসংগতঃ উল্লেখযোগ্য যে আহোম ৰজা ৰুদ্ৰসিংহই দিল্লী, কলিকতা আদিৰপৰা বহু সংগীতজ্ঞ, নৃত্য, গীত, যাত্ৰা অভিনয়ৰ কলা-কুশলীক অসমলৈ আমদানি কৰিছিল বুলি বুৰঞ্জীয়ে কয়। পূৰ্বে ৰাজপৃষ্ঠপোষকতাত প্ৰতিষ্ঠিত অথবা সমৃদ্ধ দামোদৰ পন্থী চাৰিসত্ৰৰ গায়ন-বায়ন, নটুৱাসকলক ৰজাই হাজোৰ ওচৰত প্ৰশিক্ষণ কেন্দ্ৰ পাতি সেই 'বঙলুৱা' গীত, বাদ্য, নৃত্য, অভিনয়ৰ প্ৰশিক্ষণ দিয়াই আনি নিজৰ মনোৰঞ্জনৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল বুলিও জনা যায়। বৰ্তমানে দক্ষিণপাট, আউনীআটীৰ লগতে সমীপৱৰ্তি চামগুৰি, বেঙেনাআটী আদি সত্ৰতো প্ৰচলিত, ভনিতাত কোনোবা ঘোষ, কোনোবা দাসৰ নাম উল্লেখ থকা সম্পূৰ্ণ বঙালী ভাষাত ৰচিত 'হাজোৱলীয়া গীত' আৰু তাৰ লগত সংগত কৰা 'হাজোৱলীয়া বাজনা'সমূহে সেই ইতিহাসৰে সাক্ষ্য বহন কৰে। ইফালে চাৰিসত্ৰ'ৰ দৰে ৰাজ অনুগ্ৰহ লাভ কৰাৰ আশাত কমলাবাৰী, বেঙেনাআটীৰ

দৰে 'শংকৰী' সত্ৰয়ো 'বঙলুৱা' গীত - মাত, যাত্ৰাভিনয় আদি শিকি ৰজা ঘৰত প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ লৈছিল। কমলাবাৰীৰ "ৰজাঘৰীয়া চালি নৃত্য"ও* নিশ্চয় সেই ইতিহাসৰে অন্যতম সাক্ষী। চামগুৰি সত্ৰৰ হাজোৱলীয়া গীত-মাতবোৰ অৱশ্যে সত্ৰৰ নিত্য-নৈমিত্তিক পাঠ প্ৰসংগৰ অন্তৰ্ভুক্ত নহয় আৰু তেওঁলোকে কোৱা মতে সমীপৱৰ্তি দক্ষিণপাট সত্ৰেৰে এসময়ত হোৱা আদান - প্ৰদানৰে পৰিণতি। উল্লিখিত প্ৰক্ৰিয়াত বহু নতুন ৰাগ-ৰাগিনী, সুৰ-সঞ্চাৰ, নৃত্য-নাট, তাল-মানৰ আমদানি হ'ল। 'দামোদৰীয়া' 'চাৰিসত্ৰ'ই শংকৰ-মাধৱৰ আনুগত্যৰপৰা মুক্ত এক স্বতন্ত্ৰ পৰিচয় জাহিৰ কৰাৰ অভিপ্ৰায়েৰে কেৱল সেই আমদানিকৃত 'বঙলুৱা' কৃষ্টি সম্ভাৰকে নিজৰ কৰি ল'লে। শংকৰ-মাধৱৰ অৱদানসমূহলৈ পিঠি দি চাৰিসত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰসকলে নিজেই গীত-মাত, কীৰ্তন, ঘোষা ৰচনা কৰি 'বঙলুৱা' সুৰ সঞ্চাৰতে সত্ৰত চলাবলৈ ল'লে। উল্লেখযোগ্য যে দক্ষিণপাট সত্ৰই আজিও শংকৰ-মাধৱৰ ধৰ্মীয় অথবা সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ সৈতে তেওঁলোকৰ প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক মুকলিভাৱে অস্বীকাৰ কৰে। বাকীকেইখনে এই ক্ষেত্ৰত শেহতীয়াকৈ বাহিৰত কিছু নমণীয়তা প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ লৈছে যদিও আভ্যন্তৰীণ ব্যৱস্থাৱলী কাৰ্যতঃ অপৰিৱৰ্তিত অৱস্থাতে আছে। বিপৰীতে শংকৰ-মাধৱৰ অনুগামী সত্ৰকেইখনে গুৰু দুজনাই দি যোৱা গীত-মাত, ৰাগ-তালবোৰৰ লগতে সমান্তৰালভাবে নতুনকৈ আয়ত্ত কৰা ৰাগ-তালখিনিৰ চৰ্চাও অব্যাহত ৰাখিলে।

নামনিৰ বৰপেটা সত্ৰৰ অৱশ্যে ৰজাঘৰৰ লগত প্ৰত্যক্ষ সাংস্কৃতিক সম্পৰ্কৰ কথা জনা নাযায়। সেয়েহে সেই সত্ৰত প্ৰচলিত 'অশংকৰী' ৰাগসমূহৰ ইতিহাস অপল সুকীয়া ধৰণৰ। ব্যাহগেড়া, মালগেড়া, চোৰঠ, সৎ প্ৰমুখ্যে গোটাদিয়েক ৰাগ প্ৰাক্ শংকৰী যুগৰ ওজা-পালি পৰম্পৰাৰপৰা অহা। উল্লেখযোগ্য যে প্ৰাক-শংকৰী ওজা পালিয়ে শংকৰ-মাধৱ প্ৰৱৰ্তিত মহাপুৰুষীয়া ধৰ্মৰ প্ৰভাৱত বিষয়বস্তুৰ দিশত কিছু পৰিৱৰ্তিত ৰূপত বৰপেটা, কমলাবাৰী প্ৰমুখ্যে কিছু সত্ৰৰ সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাত সোমাই পৰিল। আনহাতে মানৰ আক্ৰমণত বিধ্বস্ত হোৱা বৰপেটা সত্ৰক সাংস্কৃতিকভাবে পুনৰুজ্জীৱিত কৰি তুলিবলৈ ভোখৰা গায়ন' নামে জনাজাত এজন গায়নে বহুদিন ধৰি বহু কষ্টেৰে উজনিৰ সত্ৰসমূহ পৰিভ্ৰমণ কৰি বিশেষকৈ ঐতিহাসিভাৱে বৰপেটা সত্ৰেৰে সম্পৰ্কিত কমলাবাৰী সত্ৰৰপৰা নৃত্য গীত, সুৰ সঞ্চাৰ, ৰাগ-তাল আদি পুনৰুদ্ধাৰৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল বুলি জনা যায়, যাৰ বাবে বৰপেটা সত্ৰই তেখেতক হেনো 'চক্ৰৱৰ্তী গায়ন' উপাধিৰে সন্মানিত কৰিছিল। সেই প্ৰক্ৰিয়াত শংকৰ-মাধৱ কৃত ৰাগ -তালখিনিৰ লগতে কমলাবাৰী প্ৰমুখ্যে ৰাজ অনুগ্ৰহ প্ৰাৰ্থী উজনিৰ সত্ৰসমূহে ৰজাঘৰৰ সৈতে সাংস্কৃতিক সম্পৰ্কৰ মাজেদি আয়ত্ত্ব কৰা 'অশংকৰী' (বঙলুৱা) ৰাগ-তালখিনিৰ কিয়দংশৰো বৰপেটালৈ আমদানি ঘটিছিল বুলি ভাবিবৰ থল নোহোৱা নহয়। উল্লেখযোগ্য যে কেৱল বৰপেটা সত্ৰত

প্ৰচলিত 'পটপৰি' নামৰ আঠ মাত্ৰাৰ (গঠন আৰু চলনত 'কাহাৰবা সদৃশ) তালখনৰ সাদৃশ্য দেখা যায় দক্ষিণপাট, চামগুৰি, বেঙেনা আটী আদি সত্ৰত প্ৰচলিত 'হাজোৱলীয়া একতাল' নামৰ বঙলুৱা তালখনৰ লগত।

কমলাবৰীয়া সত্ৰকেইখনত উল্লিখিত 'অশংকৰী' ৰাগবোৰক 'বন্ধা' ৰাগ বুলি কয়। তাৰ বিপৰীতে শংকৰ-মাধৱ কৃত বৰগীত বা অংকৰ গীতৰ ৰাগবোৰক 'মেলা' ৰাগ বা 'অংকীয়া' ৰাগ বোলে। পিছে 'বন্ধা' ৰাগৰ তালিকাত বৰগীতত উল্লেখ থকা ৰাগৰো বহুখিনি সন্নিৱিষ্ট হৈ আছে। ফলত প্ৰায় প্ৰতিটো বৰগীতৰে তেওঁলোকে দুটা দুটা (এটা 'বন্ধা', এটা 'মেলা') সুৰ চলাই আহিছে। * ভাওনাৰ বাবে মাতৃভাষাত ৰচিত নাটবোৰৰ গীতবোৰ আৰু বিভিন্ন নৃত্যৰ লগত গোৱা গীতবোৰ সাধাৰণতে 'বন্ধা' ৰাগতে গোৱাৰ প্ৰথাহে বেছি জনপ্ৰিয়। 'মেলা' ৰাগ আৰু 'বন্ধা' ৰাগৰ পাৰ্থক্য সূচাবৰ বাবে গায়নসকলে 'মেলা' ৰাগ এটা দিওঁতে 'গোবিন্দ' 'হৰি', 'ৰাম' আদি ভগৱানৰ নামসূচক শব্দ ব্যৱহাৰ কৰাৰ বিপৰীতে 'বন্ধা' ৰাগ এটা দিওঁতে 'আ, তা, না না, হেৰেৰি, নাথে নু, হাউৰী' আদি অৰ্থহীন ধ্বনিহে উচ্চাৰণ কৰে। বৰপেটা সত্ৰতো শংকৰী আৰু অশংকৰী * ৰাগখিনিৰ মাজত অনুৰূপ পদ্ধতিৰে পাৰ্থক্য ৰখাৰ ব্যৱস্থা আছে, যদিও কোনো কোনো গায়নে 'শংকৰী' ৰাগৰ বেলিকাও 'হেৰেৰি, হাউৰী... আদি ধ্বনিৰ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। এইখিনিতে উল্লেখ কৰাৰ প্ৰয়োজন যে দক্ষিণপাট সত্ৰত বৰগীতৰ প্ৰচলন নাই যদিও তেখেতসকলৰ দেৱসকলে (সত্ৰাধিকাৰ) ৰচনা কৰা গীতবোৰত অন্যান্য ৰাগৰ লগতে বৰগীতৰ দৰে ধনশ্ৰী, 'আশোৱাৰী, 'বসন্ত', 'তুৰ', 'বেলোৱাৰ আদি ৰাগৰো ব্যৱহাৰ দেখা যায়। পিছে নামৰ সাদৃশ্য থাকিলেও সেই ৰাগবোৰৰ সাংগিতিক স্বৰূপ একে নামৰ বৰগীতৰ ৰাগ ৰূপেৰে নিমিলে। আমোদজনক কথাটো হ'ল, দক্ষিণপটীয়া গায়নেও গীত ধৰাৰ পূৰ্বে ৰাগ দিওঁতে 'হেৰেৰি, তা নে না,... আদি ধ্বনিৰহে ব্যৱহাৰ কৰে। গতিকে বৰগীতৰ ৰাগৰ লগত নিমিলা এই দক্ষিণপটীয়া ৰাগসমূহৰ সৈতে কমলাবৰীয়া 'বন্ধা' ৰাগসমূহৰ ঐতিহাসিক সম্পৰ্ক তথা সাংগিতিক ৰূপৰ সাদৃশ্য থাকিব পাৰে। সি এক সুকীয়া অধ্যয়নৰ বিষয়।

এতিয়া আমাৰ কথা হ'ল প্ৰাক্ শংকৰেই হওক কিম্বা শংকৰোত্তৰ যুগৰ সৃষ্টি বা আমদানিয়েই হওক, উল্লিখিত ৰাগসমূহে সত্ৰ বিশেষৰ আভ্যন্তৰীণ সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাক 'বৈচিত্ৰ্যময়' কৰিলেও বৰগীতৰ নিৰ্দিষ্ট ক্ষেত্ৰখনত কিন্তু বিভ্ৰান্তিৰ সৃষ্টিতহে অৰিহণা যোগাইছে। সেয়েহে শংকৰ-মাধৱ- সৃষ্ট বৰগীতৰ মূল ৰাগখিনিৰ (কমলাবৰীয়া পৰিভাষাত 'মেলা' ৰাগ) মান্যৰূপ নিৰ্ধাৰণ কৰোতে এই 'অশংকৰী' বন্ধা, বঙলুৱা, হাজোৱলীয়া আদি) ৰাগসমূহ সচেতন ভাৱে একাষৰীয়া কৰি থ'ব লাগিব।

আকৌ কমলাবাৰী পৰিয়ালৰ সত্ৰকেইখনত কিছুমান বিশেষ অনুষ্ঠানত বৰগীত একোটা মূল ৰাগত নাগাই অন্য ৰাগত (মেলা' বা 'বন্ধা') গোৱাৰ ব্যৱস্থা আছে, যিটোক 'ফুৰা সঞ্চৰ'ত গোৱা বুলি কয়। উদাহৰণ স্বৰূপে 'শ্ৰী' ৰাগৰ উদ্ধৱ চলহু গোকুল লাই' গীতটো 'নটুৱা' নাচৰ লগত 'এমৎ-কল্যাণ' ৰাগত গায়। সত্ৰৰ নিত্য-নৈমিত্তিক প্ৰসংগত কিন্তু গীতটো 'শ্ৰী' ৰাগতে গায়। পিছে সত্ৰৰ বাহিৰত বিভিন্ন অনুষ্ঠানত নটুৱা নাচৰ সৈতে সততে প্ৰচাৰিত হৈ থকাৰ বাবে আৰু 'শ্ৰী' ৰাগৰ তুলনাত এক পাতল ধৰণৰ আবেদন থকা হেতুকে আজি এমৎ কল্যাণ' নামৰ এই 'বন্ধা' ৰাগটোৰ সুৰটোহে সৰ্বত্ৰ জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছে। আনকি কমলাবাৰী সত্ৰৰ পৰা ওলাই আহি নগৰে-চহৰে সত্ৰীয়া নৃত্য-গীতৰ পেশাদাৰী প্ৰশিক্ষক ৰূপে কাম কৰিবলৈ লোৱা কোনো কোনো গায়ন-বায়নেও অজ্ঞতাৰ বাবেই হওক বা সস্তীয়া জনপ্ৰিয়তাৰ বাবেই হওক এই 'এমৎ কল্যাণৰ' সুৰটোকে 'শ্ৰী' ৰাগৰ সুৰ বুলি শিকাবলৈ ল'লে। শুনি শিকাসকলৰ কথা নক'লেও হ'ব। ফলত ৰেডিঅ', দূৰদৰ্শন, সভা-সমিতি, সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান, প্ৰতিযোগিতা সকলোতে আজি 'এমৎ-কল্যাণে' 'শ্ৰী' ৰাগক বিলুপ্ত কৰাৰ দৰে অৱস্থা এটাৰ সৃষ্টি কৰিছে। বৰপেটাৰ মহানন্দ দাস বায়ন নামৰ এজনে তেখেতৰ **'শংকৰী সংগীত সুৰ মঞ্জৰী'** নামৰ পুথিত উল্লিখিত গীতটোৰ 'এমৎ কল্যাণ' ৰাগতে স্বৰলিপি দিয়া দেখি তাৰ কাৰণ সোধাত তেখেতে 'শ্ৰী' ৰাগটো সম্পৰ্কে নিজৰ অজ্ঞতা প্ৰকাশ কৰি আমাক জনালে সেই গীতটো বোলে বৰপেটা সত্ৰত 'এমৎ কল্যাণতে গোৱা হয়। অথচ সেই বৰপেটা সত্ৰতে সূত্ৰধৰ বংশৰ গায়ন শ্ৰীনীলকান্ত দাস সূত্ৰধৰৰ সৌজন্যত এই গীতটো আমি 'শ্ৰী' ৰাগতে উদ্ধাৰ কৰিছিলোঁ স্বৰ্গীয় হৰিৰাম বায়নৰ কণ্ঠত, দহ/বাৰ বছৰ মানৰ আগতে বাণীবদ্ধ কৰা এটা কেছেটৰপৰা। আটাইতকৈ উৎসাহজনক কথাটো হ'ল যে 'শ্ৰী' ৰাগটো বৰপেটা, বৰদোৱা, কমলাবাৰী বা অন্যান্য সত্ৰতো মূলতঃ একে ৰূপতে পোৱা গৈছে।

নতুন কমলাবাৰী সত্ৰত 'সিন্ধুৰা' ৰাগটো বিচাৰোঁতে গায়নে জনালে বোলে সেই ভাগ বস্তু তেখেতসকলে 'জঁপাৰ কাপোৰ' ৰখাদি ৰাখে। সত্ৰৰ বাহিৰত বা বাহিৰা মানুহৰ আগত প্ৰদৰ্শন কৰাটো নিষিদ্ধ। পিছে আমোদজনক কথাটো হ'ল যে-কিবা কাৰণত 'সিন্ধুৰা' ৰাগৰ গীত এটি সত্ৰৰ বাহিৰত গাব লগা হ'লে হেনো 'বসন্ত' বা 'ভাটিয়ালী' বা অন্য কিবা এটা ৰাগতে গায়। আকৌ সেই 'ফুৰা-সঞ্চাৰ'ৰ ব্যৱস্থা। কোৱা বাহুল্য যে প্ৰয়োজনীয় টিপ্পনীটো উহ্য থাকিলে এনে ব্যৱস্থাই বিভ্ৰান্তিৰেই সৃষ্টি কৰিব। পিছে বস্তুনিষ্ঠ অনুসন্ধানে ধৰা পেলোৱাৰ পিছত এই 'বন্ধা ৰাগ, 'ফুৰা-সঞ্চৰ' আদিয়ে সৃষ্টি কৰা উপৰুৱা বেমেজালিবোৰ বৰগীতৰ মূল ৰাগবোৰৰ মান্যৰূপ নিৰ্দ্ধাৰণৰ বেলিকা সযতনে এৰাই চলিব পৰা যাব।

বৰপেটা সত্ৰতো শংকৰ, মাধৱ, বুঢ়া আতাৰ তিথিত কেইবাদিনীয়াকৈ অনুষ্ঠিত ‘গীতৰ পাল্লা’ত গুৰু দুজনাৰ যিখিনি বৰগীত আৰু অংকৰ গীত চৰ্চিত হয় সেইখিনিৰ বেলিকা গায়ন-বায়নৰ ইচ্ছা সাপেক্ষে একেটা গীতকে বিভিন্ন ৰাগত ভাঙি গোৱাৰ নিয়ম আছে। তেনেদৰে গাওঁতে গুৰু দুজনাই দি যোৱা ৰাগখিনিৰ উপৰি ৰামগিৰি, বৰ ৰামগিৰি, এমৎ কল্যাণ, পাহাৰীয়া আদি ‘অশংকৰী’ ৰাগবোৰো ব্যৱহাৰ কৰে। গায়ন-বায়নসকলে যদিও সচেতন ভাৱেই তেনে কৰে, সাধাৰণ শ্ৰোতাসকলে ভিতৰুৱা কথাটোৰ সম্ভেদ নাপালে তেনে ব্যৱস্থাৰ দ্বাৰা বিভ্ৰান্ত হোৱাটোৱেই স্বাভাৱিক। আকৌ মাঘ-দোমাহীৰ ‘গীত ঘাটী’ অনুষ্ঠানত মাধৱদেৱৰ মঠৰ চোতালত ‘সৰু ধেমালি’ বাজনাৰ অন্তত ‘সিন্ধুৰা’ ৰাগৰ ঐচন মোহন বাল গোপালা’ গীতটো পাহাৰিয়া’ ৰাগত, ‘পটপৰি’ তালত গোৱাৰ নিয়ম। পিছে বৰপেটা সত্ৰক ‘প্ৰতিনিধিত্ব’ কৰা পেশাদাৰী শিল্পীসকলৰ অনুগ্ৰহত আজি যেনিবা সেই পাহাৰিয়া ৰাগৰ সুৰতে এই গীতটো বিভিন্ন প্ৰচাৰ মাধ্যমৰ যোগেদি জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছে। এতিয়া পাহাৰিয়া আৰু ‘সিন্ধুৰা’ৰ আৱশ্যম্ভাৱী সংঘাতৰ ভিত্তিতে বৰপেটা সত্ৰ আৰু অন্যান্য সত্ৰৰ মাজত বৰগীতৰ ৰাগ ৰূপৰ ভিন্নতাৰ ধাৰণা ল’ব লগা হ’লে তেনে ধাৰণাই বাস্তৱতাক প্ৰতিফলিত কৰিবনে? উল্লেখযোগ্য যে সেই বৰপেটা সত্ৰৰে শ্ৰীনীলকান্ত দাসৰ ওচৰত সংৰক্ষিত এটা কেচেটৰপৰা স্বৰ্গীয় হৰিৰাম বায়নৰ কণ্ঠত আমি ‘সিন্ধুৰা’ ৰাগটো আৰু সেই ৰাগৰ কেলি কৰে বিৰিন্দা বনে’ গীতটোৰ যিটো সুৰ উদ্ধাৰ কৰিছিলোঁ সেইটো উজনিৰ যিকোনো সত্ৰৰ ‘সিন্ধুৰা’ ৰাগৰ সুৰৰ সৈতে মিলি যায়।

‘পটপৰি’ তালখনৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কে আমাৰ জিজ্ঞাসাৰ উত্তৰত সূত্ৰধৰ বংশৰ গায়ন শ্ৰীনীলকান্ত দাস সূত্ৰধৰ আৰু বায়ন শ্ৰীগদাধৰ দাসসূত্ৰধৰে জনাইছিল, এই তালখন হেনো ‘মাঘ-দোমাহীৰ’ ‘গীত-ঘাটী’ অনুষ্ঠানত ‘পাহাৰিয়া’ ৰাগত গোৱা উল্লিখিত গীতটোৰ লগতহে বজোৱা হয়। অন্য গীত বা অন্য প্ৰসংগত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ নহয়। উজনিৰ দক্ষিণপাট প্ৰমুখ্যে দুই এখন সত্ৰত প্ৰচলিত ‘বঙলুৱা’ বাজনা ‘হোজোৱলীয়া একতাল’ আৰু তবলাৰ ‘কাহাৰবা’ তালৰ লগত গঠন আৰু চলনৰ সাদৃশ্য থকা এই তালখন যদি শংকৰোত্তৰ যুগৰ সৃষ্টি বা আমদানি বুলি ধৰা হয় তেতিয়া হ’লে ‘পাহাৰিয়া’ ৰাগৰ সৈতে ইয়াৰ সংযোগটো নিতান্তই স্বাভাৱিক। পিছে বৰপেটা সত্ৰৰ দোহাই দি এচাম শিল্পীয়ে আজিকালি যিকোনো ৰাগৰ যিকোনো বৰগীতৰ লগতে এই ‘পটপৰি’ তালখন সংগত কৰিবলৈ লোৱা কথাটোৱেহে বৰপেটাৰ পৰম্পৰা সম্পৰ্কে বাকীসকলক বিভ্ৰান্ত কৰিছে।

“মাঘ-দোমাহী’ৰ সেই “গীত-ঘাটী” অনুষ্ঠানতে বেলোৱাৰ ৰাগৰ “মাই হেৰ’ গোকুল চান্দ আৱে” গীতটো (নীলকান্ত দাস আৰু গদাধৰ দাসৰ ভাষ্য মতে)

'শ্যাম' ৰাগত, ছুটিকলা'◆ তালত গোৱা হয়। মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল যে স্বনামধন্য শিল্পী শ্ৰীযুত বীৰেন দত্তদেৱৰ কণ্ঠত ৰেডিঅ'ৰ যোগেদি প্ৰচাৰিত হোৱা "মাই হেৰ'......" গীতটোৰ সুৰটো প্ৰকৃততে বেলোৱাৰ' ৰাগৰ সুৰ নহয়, 'গীত ঘাটী" অনুষ্ঠানত পৰিৱেশিত 'শ্যাম' ৰাগৰহে সুৰ। (অৱশ্যে নীলকান্ত দাসে 'শ্যাম' বুলি ক'লেও আমাৰ বিশ্লেষণত সুৰটোৰ 'সুহাই' ৰাগৰ লগতহে বেছি সাদৃশ্য থকা যেন লাগে।) কোৱা বাহুল্য যে সত্ৰ ভেদে বৰগীতৰ ৰাগ ৰূপৰ ভিন্নতা সম্পৰ্কে ভ্ৰান্ত ধাৰণা একোটাৰ সৃষ্টিত এই ধৰণৰ কথাবোৰেও পৰোক্ষে ইন্ধন যোগাই আহিছে।

বৰপেটা সত্ৰৰ 'ওজাপালি' অনুষ্ঠানতো 'ৰাগ' আৰু 'গীত'ৰ সংযোগটো অনেক সময়ত গণ্ডগোলীয়া বিধৰ হয়। 'ওজাপালি'ৰ ওজা শ্ৰীগুৰুপ্ৰসাদ জোই 'কামোদ' ৰাগটো দিয়াৰ পিছত সেই ৰাগতে গীত ধৰিছিল 'মাহুৰ' ৰাগৰ বৰগীত *'দেখ মাই আৱত নন্দকু লাল।'* তেনেদৰে 'ব্যাহংগেড়া' ৰাগত তেখেতে গাইছিল 'কেদাৰ' ৰাগৰ বৰগীত 'পাৱে পৰিহৰি কৰোহো কাতৰি'। এনেধৰণৰ ব্যৱস্থাই সত্ৰৰ ভিতৰে বাহিৰে বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰখনত কিছু আহুকলীয়া প্ৰভাব নেপেলোৱাকৈ আছে বুলি ক'ব নোৱাৰি।

শেষত অৱতাৰণা কৰিব খুজিছোঁ 'আশোৱাৰী' ৰাগৰ *'শুন শুন ৰে সুৰ বৈৰী প্ৰমাণা'* বৰগীতটোৰ প্ৰসংগ। এই গীতটোৰ বহু প্ৰচলিত জনপ্ৰিয় সুৰটো দৰাচলতে 'আশোৱাৰী' ৰাগৰ সুৰটোৰ এক আধুনিকীকৃত ৰূপ। সেই ৰূপত ইয়াক বৰগীতৰ মৰ্যাদা দিব পৰা নাযায়। বৰগীত হিচাপে এই গীতটোৰ সুৰটো একে ৰাগৰে একে ছন্দ বিশিষ্ট 'জয় যাদৱ......' গীতটোৰে মিলিব লাগিব। দৰাচলতে সকলো সত্ৰতে এই গীতটো সেইদৰেই গোৱা হয়। বহুতৰে এটা ভুল ধাৰণা আছে এই আধুনিক সুৰটো বৰপেটীয়া সুৰ বুলি। আমি পূৰ্বতে ভাৱিছিলোঁ এইটো কিজানি সুৰৰ যাদুকৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ সাংগিতিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফচল, যিহেতু 'লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা' গীতটোত তাৰ প্ৰতিধ্বনি শুনিবলৈ পোৱা যায়। পিছে বৰপেটা সত্ৰৰ শ্ৰীনীলকান্ত দাস সূত্ৰধৰে কোৱা মতে এই সুৰটোৰ স্ৰষ্টা আছিল তেখেতৰ খুৰাদেৱে স্বনামধন্য বৰগীতৰ ওজা স্বৰ্গীয় দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধৰ দেৱ।* এবাৰ বৰপেটাৰ মিলন মন্দিৰত অনুষ্ঠিত কৰা বীৰ ৰস প্ৰধান নাটক এখনত গান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰাৰ উপযোগীকৈ সজাই দিবলৈ কোৱাত হেনো তেখেতে গীতটোৰ এই আধুনিক ৰূপটো দিছিল। যাৰেই সৃষ্টি নহওক, এই গীতটোৰ জনপ্ৰিয় সুৰটোৱে যে দৰাচলতে বৰগীতৰ 'আশোৱাৰী' ৰাগৰ মূল ৰূপটো প্ৰতিফলিত নকৰে সেইটো নিশ্চিত।

এইখিনিতে দেখাত অপ্ৰাসংগিক যেন লাগিলেও এটা কথা যোগ দিয়াৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলোঁ। উল্লিখিত গীতটোৰ আধুনিক সুৰটোৱে বৰগীতৰ নিৰ্দিষ্ট

ক্ষেত্ৰখনত বেমেজালিৰ সৃষ্টি কৰিলেও এটা কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে শাস্ত্ৰীয় সুৰৰ আধুনিকীকৰণৰ ই এটা অপূৰ্ব উদাহৰণ। আমাৰ আধুনিক সুৰকাৰসকলে যদি গীতটোৰ মূল শাস্ত্ৰীয় সুৰটো আৰু তাৰ আধুনিক ৰূপটোৰ সচেতনভাৱে এক তুলনাত্মক বিশ্লেষণ কৰি চায় তেতিয়া হয়তো বৰগীতৰ শাস্ত্ৰীয় সুৰক আধুনিকীকৰণ কৰাৰ বিজ্ঞানটো আৱিষ্কাৰ কৰিব পাৰিব, যাৰ সহায়ত তেওঁলোকে আধুনিক অসমীয়া সংগীতক মাটিৰ গোন্ধেৰে সমৃদ্ধ এক মৌলিক চৰিত্ৰ দিব পাৰিব বুলি আশা কৰিব পাৰি। কোনো কোনো শিল্পীয়ে থলুৱা সুৰ ব্যৱহাৰৰ নামত কেতিয়াবা আধুনিক গীত একোটা হুবহু বৰগীতৰ সুৰতে গোৱা শুনা যায়। সেই ধৰণৰ প্ৰচেষ্টাত প্ৰকৃততে কোনো নতুন সৃষ্টি বা সাংগিতিক বিকাশৰ ইংগিত নাথাকে। অবিকল বৰগীতৰ সুৰতে গোৱা আধুনিক গীত এটা প্ৰকৃতাৰ্থত আধুনিক সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে।

শেষত প্ৰসংগলৈ ঘূৰি আহি এযাৰ কথাৰে মোখনি মাৰিব খুজিছোঁ। এই পৰ্যন্ত আমাৰ অভিজ্ঞতা আৰু বিশ্লেষণে এই বিশ্বাস জন্মাইছে যে বিজ্ঞানসম্মত গৱেষণাৰ মাধ্যমেৰে ৰাগ-তালবোৰৰ মান্য ৰূপ নিৰ্ধাৰণৰ জৰিয়তে অদূৰ ভৱিষ্যতে শংকৰ-মাধৱৰ সচেতন কলা প্ৰচেষ্টাৰ ফচল বৰগীতক ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ তৃতীয় বিশিষ্ট ধাৰাৰ মৰ্যাদাৰে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব পৰা যাব।

◆আহোম ৰজাই পতা বা ডাঙৰ কৰা 'দামোদৰ পন্থী' চাৰিসত্ৰত বৰগীত নাই। দক্ষিণপাট সত্ৰতো নিত্য-নৈমিত্তিক পাঠ প্ৰসংগত, সেৱা-পূজাত, শংকৰ-মাধৱৰ অস্তিত্বই নাই। বাকী তিনিখনে নাই বুলিও নকয় অথচ দেখুৱাবও নোৱাৰে। ই এক সুকীয়া আলোচনাৰ বিষয়।

দ্ৰষ্টব্য ঃ "শংকৰোত্তৰ গীত সংকলন" সম্পাদনা ঃ ড° কেশৱানন্দ দেৱ গোস্বামী

◆দক্ষিণপাটৰ 'ৰজাঘৰীয়া গীত' আৰু তাৰ লগত সংগত কৰা 'বৰ চাৰিখনীয়া' 'সৰু চাৰিখনীয়া' আদি তালেৰে কমলাবাৰীৰ 'ৰজাঘৰীয়া চালি নৃত্য'ৰ গীত আৰু তালৰ সাদৃশ্য প্ৰণিধানযোগ্য।

◆তালত বন্ধা বা তালমুক্ত অৰ্থত 'বন্ধা', 'মেলা' শব্দ দুটাৰ প্ৰয়োগ নহয়।

◆'শংকৰী' আৰু 'অশংকৰী' বিশেষণ দুটা এই প্ৰসংগত এই লেখকৰ দ্বাৰাহে ব্যৱহৃত হৈছে।

◆এটা বৰপেটাৰ 'ছুটিকলা' তালখনৰ গঠন আৰু চলন উজনিৰ 'সৰু বিষম' তালখনৰ লগত মিলে, আনহাতে উজনিৰ ছুটকলা তালখনৰ সাদৃশ্য পোৱা যায় বৰপেটাৰ 'বিষম' তালখনৰ লগত। কিবা কাৰণত হয়তো তাল দুখনৰ নাম দুটাৰ সাল সলনি হৈছে।

◆শ্ৰীযুত প্ৰদীপ চলিহাই এবাৰ কথাৰ প্ৰসংগত এই সুৰটো স্বৰ্গীয় প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ সৃষ্টি বুলি কৈছিল।

শংকৰদেৱৰ নিসৰ্গ চিত্ৰণ

মালিনী গোস্বামী

প্ৰকৃতিৰ প্ৰেৰণাতে পৃথিৱীত প্ৰথম কবিতাৰ সূত্ৰপাত হৈছিল। সূৰ্য, চন্দ্ৰ, আকাশ, নদী, বৰ্ষা, মেঘ, গাজনি, ধুমুহা আদিৰ গতি-প্ৰকৃতিকে ঋগ্বেদৰ ঋষিসকলে ছন্দত ধৰি ৰাখিছিল। পৰৱৰ্তী কালৰ সাহিত্যত প্ৰকৃতিয়ে কেতিয়াবা সুন্দৰ, কেতিয়াবা বীভৎস, কেতিয়াবা অদ্ভুত, ভয়ানক বা প্ৰশান্ত ৰূপত ভূমুকি মাৰিছে। নিসৰ্গ জগতখনক নিজৰ ভাৱ বৃত্তৰ একেবাৰে বাহিৰত ৰাখি কবিতা লিখা কবি বিচাৰি পোৱা যাবনে নাযায় ক'ব নোৱাৰি। কবিসকলে সৃষ্টিৰ উপাদান বিচাৰি প্ৰকৃতিৰ ওচৰত হাত পাতে আৰু প্ৰকৃতিক বিভিন্ন কৌশলেৰে কাব্যত ব্যৱহাৰ কৰে। কোনোৱে কাব্যৰীতিৰ বহুল বৰ্ণনাৰ বাবে প্ৰকৃতিক টানি আনে, আন কোনোৱে ৰসৰ অভিব্যঞ্জনাৰ বাবে প্ৰকৃতিক বিভাৱৰূপে ব্যৱহাৰ কৰে; কোনোৱে বা কাব্যক অলংকাৰেৰে সজাবলৈ প্ৰকৃতি জগতৰ সৌন্দৰ্য সুষমা বুটলি আনে। শংকৰদেৱৰ দৰে প্ৰতিভাবান কবিয়ে একেলগে বিভিন্ন উদ্দেশ্য চৰিতাৰ্থ কৰিবৰ বাবে প্ৰকৃতিক ব্যৱহাৰ কৰে।

শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ ঠায়ে ঠায়ে নৈসৰ্গিক শোভাৰ বৰ্ণাঢ্য চিত্ৰ আঁকিছে। হৰমোহন, গজেন্দোপাখ্যান, উৰেষা বৰ্ণন আদিত প্ৰকৃতিৰ পৰিপূৰ্ণ ৰূপ দাঙি ধৰিছে। তেখেতৰ ৰচনাত পাহাৰ-পৰ্বত, নদ-নদী, আকাশ-বতাহ আদি প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন সামগ্ৰীৰ উল্লেখ ঘটিছে যদিও গছ লতা, ফুল ফলেৰে পৰিপূৰ্ণ বন-উপবনৰ নৈসৰ্গিক শোভা ৰচনাত শংকৰদেৱৰ অধিক আগ্ৰহ লক্ষ্য কৰা যায়। হৰমোহন আৰু গজেন্দ্ৰোপাখ্যানত দিব্য উপবনৰ প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য বিস্তৃত ভাৱে বৰ্ণোৱা হৈছে। উৰেষা বৰ্ণনতো বহুবিধ বৃক্ষ আৰু ফল ফুলে সুশোভিত উৰেষা ক্ষেত্ৰৰ প্ৰাকৃতিক শোভাৰ কথা কোৱা হৈছে। ঠিক তেনেদৰে ৰুক্মিনীহৰণত কুণ্ডিল নগৰ আৰু দ্বাৰকাৰ ৰাজকীয় বৈভৱৰ লগত ফেৰ মাৰিবপৰা প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ বিষয়ে কোৱা হৈছে। এনেবোৰ বৰ্ণনাত সদায় বিকশিত উদ্যান, জলপূৰ্ণ জলাশয়, তাত বিভিন্ন পক্ষীৰ কলৰৱ আদিয়ে প্ৰাধান্য পোৱা দেখা যায়। শংকৰদেৱৰ কাব্য, নাটক, গীত, কীৰ্তন আদিৰ বিষয়বস্তু হয় দৈৱিক নহয় ৰাজকীয় পটভূমিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। শংকৰদেৱে সেই পটভূমিৰ লগত খাপ খোৱাকৈ অলৌকিক আৰু ঐশ্বৰ্যশালী বৰ্ণনাও আগবঢ়াইছে। যেনে গজেন্দ্ৰোপাখ্যানত ক্ষীৰ সাগৰৰ মাজত থকা ত্ৰিকূট পৰ্বতৰ বৰ্ণনা দিবৰ সময়ত

কবিয়ে পোনতে তাত দিব্য ৰূপৰ কথা কৈ গৈছিল। সেই পৰ্বতৰ সোণ, ৰূপ আৰু লোহাৰ শৃংগ ৰত্নখচিত আন বহুতো ওখ চাপৰ চূড়া, নামনিত সুশীলত দুগ্ধজলৰ জলাশয় ইত্যাদি অলৌকিক কথাৰ মাজত যেতিয়া 'থানে থানে আছে ভূমি অনেক উদ্যান'ৰ প্ৰসংগ আহি পৰিল তেতিয়া কবিৰ কল্পনা অপাৰ্থিব সৌন্দৰ্যৰ পৰা পাৰ্থিব প্ৰকৃতিৰ মাজলৈ ঘূৰি আহি তাতে তন্ময় হৈ পৰিল। সোণ, ৰূপ, মণি মৰকতেৰে সুশোভিত সেই দিব্য উপবনত কবিয়ে দেখিলে-

শাল তাল তমাল মন্দাৰ পাৰিজাত।
চম্পক অশোক আনো পুষ্প অসংখ্যাত।।
আম জাম লেবু জৰা জামীৰ খাজুৰী।
বিল্ব নাৰিকেল কল তাম্বুল পাকৰি।।
অগৰু চন্দন পদ্ম সৰল সোণাৰু।
আনো সবে তৰুবন সবে কল্পতৰু।।

ই লক্ষ্যণীয় যে দিব্য উপবনৰ শোভা বৰ্ধনকাৰী এই সকলোবোৰ বৃক্ষ-বাটিকা অসমভূমিত গজা তৰুলতাহে। ঠিক তেনেদৰে হৰমোহনৰ বৰ্ণনাতো শিৰীষ, সেউতী, তমাল, মালতী, লবঙ্গ, গুলাল আদি অনেক স্বদেশী ফুলে স্বৰ্গীয় উপবনৰ সৌন্দৰ্য্য ওপচাই পেলাইছে। তাতো চন্দন, অগৰু, দেৱদাৰু গছৰ মাজে মাজে থকা সৰোবৰবোৰত ভেঁট, পদুম আদি ফুলি আছে। চাকৈ চকোৱা, ৰাজহাঁহ, কোম্‌ডা, কংক, বক, চটক আদি চৰাই সেই জলাশয়বোৰত উমলি ফুৰিছে। ভোমোৰাই ফুলে ফুলে গুঞ্জন তুলিছে।

ঠিক তেনেদৰে কুণ্ডিল, দ্বাৰকা, বৈকুণ্ঠ আদি স্বৰ্গীয় আৰু ৰাজকীয় নগৰীবোৰৰ ঐশ্বৰ্যশালী ৰূপৰ যি বৰ্ণনা শংকৰদেৱে আগবঢ়াইছে, সেই মতে তাত প্ৰতি গছে গছে *'সুবৰ্ণ মাণিক খচিত ভিণ্ডা বান্ধি' আছে, 'মণি মৰকত স্থলী নানাজাত দীপ্তি কৰিছে।' স্ফটিক নিৰ্মল সৰোবৰৰ 'বৈদূৰ্য্যৰ বাট স্ফটিকৰ ঘাট মৰকত সৰি খাটে' জেউতি চৰাইছে।* কিন্তু সেই চকু চাত মৰা ৰাজকীয় বৈভৱৰ মাজতো কবিয়ে নিজৰ বাৰীখনত ফুলা ফুলবোৰ দেখিছে-

কদম্ব ৰঘু নাগেশ্বৰ গাছে
ফুলে জকমক বেঢ়িয়া আছে।
মালতী মধাই জাঁই যুতি যত।
পাৰিজাত মুখ্য বৃক্ষ সমস্ত।।

এনে বহু বৰ্ণনাত সকলোবোৰ স্থানীয় প্ৰাকৃতিক উপাদানৰ সমাহাৰ ঘটিছে। কিন্তু সেই সমাহাৰ ঘটিছে দিব্য পটভূমিত।

শংকৰদেৱ নিজৰ জন্মভূমিৰ প্ৰকৃতিৰ ৰূপত যে সন্মোহিত কেৱল তেনেই

নহয়, নিজ দেশৰ তৰু লতা আদি দিব্য বৃক্ষ কল্পতৰুৰ দৰেই পৱিত্ৰ আৰু অভীষ্টদায়িনী। 'আম, লেবু, জৰা জামীৰ খাজুৰী, বিল্ব, নাৰিকল, কল, তাম্বুল পাকৰী' আদিৰ লগতে-

অগৰু চন্দন পদ্ম সৰল সোণাৰু

আনো যত তৰুবন সবে কল্পতৰু।।

শংকৰদেৱে পুৰাণ আদি যিবোৰ সংস্কৃত উৎসৰপৰা হৰমোহন, গজেন্দ্ৰোপাখ্যান আদিৰ কথাবস্তু ধাৰলৈ আনিছে, সেই উৎসবোৰত প্ৰকৃতিৰ এনে বিস্তৃত বৰ্ণনা নাই। শংকৰদেৱে কথাবস্তুৰ লগত ৰজিতা খুৱাই প্ৰাকৃতিক নিজৰ সৃষ্টিত সামৰি লৈছে আৰু তাতে শংকৰদেৱৰ প্ৰকৃতি-প্ৰীতিৰ আভাস পোৱা গৈছে।

শংকৰদেৱে প্ৰকৃতিক অচেতন পদাৰ্থ বুলি জ্ঞান কৰা নাই। প্ৰকৃতিৰ সংবেদনশীলতাক ৰাসক্ৰীড়া খণ্ডত অতি সুন্দৰকৈ কবিয়ে দাঙি ধৰিছে। তাত প্ৰকৃতি যেন এক সুৰগ্ৰাহী শ্ৰোতাহে। পশু-পক্ষী, তৰু-তৃণ, নদ-নদী, সকলোকে ইয়াত একোখন ৰসিক হৃদয় প্ৰদান কৰা হৈছে। ৰাসক্ৰীড়াৰ বৰ্ণনা মতে কৃষ্ণৰ বংশীধ্বনি শুনি পালৰ গৰু আৰু বনৰ হৰিণো স্তব্ধ হয়

হেন হৰি যেখন বংশীক নাদ কৰৈ।

গৰু মৃগতৃণৰো তেখনে চিত্ত হৰৈ।।

দান্তে তৃণ ধৰি কৰ্ণ উপৰক তুলি।

চক্ষু মুদি থাকৈ যেন চিত্ৰৰ পুতলী।।

কৃষ্ণই যেতিয়া 'সুন্দৰ অধৰে কৰে বংশী ধ্বনি তেতিয়া 'মোহ হুয়া কমল বৰো পক্ষী শুনি।' বনৰ পক্ষীয়ে কল-কাকলি কৰিবলৈ এৰে আৰু *'চক্ষু মুদি আনন্দতে মৌনে শুনৈ গীত।'* বনৰ মাজত যেতিয়া গোপাল কৃষ্ণই বাঁহীত সুৰ তোলে তেতিয়া কৃষ্ণসাৰ হৰিণীবোৰে দেও দি আহি কৃষ্ণক আগুৰি ধৰে-*'শুনি কৃষ্ণসাৰ হৰিণৰ ভাৰ্যাগণে কৃষ্ণৰ সমীপ চাপৈ উত্ৰাৱল মনে।'*

কেৱল জীৱ জগতেই নহয়, উদ্ভিদ জগতেও বাঁহীৰ সুস্বৰ নাদ শুনি বিভিন্ন প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰে। তৰু-লতাৰ প্ৰেমে পুলকিত তনুৱে মধু বৰষিবলৈ লয়। ফল -ফুলে ভৰি পৰা দালবোৰ কৃষ্ণৰ সুৰত সঁহাৰি জনাই তললৈ দোঁ খাই ৰয়। কৃষ্ণৰ সুৰৰ আন এক অনুৰাগী হ'ল যমুনা নদী। সেই বংশীধ্বনিত মুগ্ধ হৈ যমুনাৰ পানী থমকি ৰয়। কৃষ্ণপ্ৰেমত আকুল যমুনাই বাঁহীৰ সুৰৰ তালে তালে ঢৌ তুলি নাচিবলৈ ধৰে। কেৱল গোপীগণেই নহয়, যেন সমগ্ৰ নিসৰ্গ জগতখনেই কৃষ্ণসুৰত মতলীয়া হৈ পৰে। বাঁহীৰ নাদস্বৰ বুজি পায় আৰু নিজৰ নিজৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰি সঁহাৰি জনায়।

প্ৰকৃতিয়ে মানুহৰ বিপদ-বিঘিনিৰো সূচনা কৰে। হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যানত কোৱা

হৈছে যে ৰজা হৰিশ্চন্দ্ৰ মৃগয়ালৈ বুলি যেতিয়া বনত সোমাল তেতিয়া বনৰ মাজত প্ৰকৃতি জগতে বিৰূপ ক্ৰিয়া দেখুৱালে। আৰু ৰজাক ক্ষন্তেক পিছতে ঘটিবলগীয়া বিপদৰ আগজাননী দিলে, যেন ৰজাক সাৱধানহে কৰি দিলে। ৰজাই দেখিবলৈ পালে গাতৰপৰা সাপ বাহিৰ ওলাল, শিয়াল দক্ষিণ দিশলৈ গ'ল, পৰ্বতৰ চূড়া খহি পৰিলে, ঘনে ঘনে পৃথিৱী কঁপিবলৈ ধৰিলে আৰু আকাশত দুটা চন্দ্ৰই একেলগে দেখা দিলে। ৰজাই দৈৱজ্ঞ জ্যোতিষী আদি আন উৎসৰপৰা সম্ভাব্য বিপদৰ জাননী পোৱা নাই। প্ৰকৃতি জগতেই ৰজাৰ সম্ভাব্য অমঙ্গলৰ কথা জনাই গৈছে। আন এঠাইত শংকৰদেৱে কৈছে ৰাসক্ৰীড়াৰ মাজতে কৃষ্ণ অন্তৰ্দ্ধান হ'ল। গোপীসকল বিৰহত ভাগি পৰিল। তেওঁলোকৰ ব্যথাৰ সমব্যথী পক্ষীগণে গীত এৰিলে। শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ প্ৰকৃতি কেতিয়াবা সুৰমুগ্ধ হয়, কেতিয়া মানুহৰ সমব্যথী হয়, আৰু বিপদে-আপদেও সংগ দিয়ে। এনেদৰে কবিয়ে প্ৰকৃতিক মানুহৰ সুখ-দুখৰ সমভাগী কৰি সজাইছে আৰু মানুহৰ ওচৰ চপাই আনিছে।

কুশলী কবিয়ে প্ৰকৃতিক ৰস সৃষ্টিৰ বিভাৱৰূপেও ব্যৱহাৰ কৰিছে। কীৰ্তনৰ হৰমোহনত কোৱা মতে বিষ্ণুমায়াত আত্মবিস্মৃত হোৱা মহাদেৱ শিৱৰ শৃংগাৰ ৰূপায়ণ কৰিবৰ বাবেও শংকৰদেৱে প্ৰকৃতিৰ ওচৰ চাপিছে আৰু প্ৰকৃতিৰ দ্বাৰা সম্ভোগৰ উদ্দীপন বিভাৱ ৰচনা কৰিছে। মোহিনীৰ প্ৰতি শংকৰৰ ৰতিভাৱ জগাই তুলিব পৰাকৈ শংকৰদেৱে এখন দিব্য উপবন সজাইছে। তাত প্ৰকৃতিয়ে ৰূপৰ পোহাৰ পাতিছে। শংকৰদেৱে হৰমোহনৰ কথা বস্তু ভাগৱত পুৰাণৰ (৮.১২) পৰা আনিছে যদিও মূলত দিব্য উপবনৰ প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্যৰ বিষয়ে পাবলৈ নায়। মূলত উপবনত মাত্ৰ *'বিচিত্ৰ পুষ্পাৰুণ পল্লৱদ্ৰুম'* আছিল বুলিহে কোৱা হৈছে। শংকৰদেৱে 'বিচিত্ৰ পুষ্প'ৰ আঁত ধৰি বিৰাশ্লিচবিধ ফুলৰ নাম লৈছে। তাৰে কেতেকী, তগৰ, নাগেশ্বৰ, মালতী আদি বেছিভাগ বসন্তকালীন ফুলৰ নামৰ তালিকা দিছে। চক্ৰবাক ৰাজহংস আদি পক্ষী-মিথুনৰ শৃংগাৰী ক্ৰিড়াৰো উল্লেখ কৰিছে। মধুপানত অভিলাষী ভ্ৰমৰৰ গুঞ্জনে উপবন গুঞ্জৰিত হোৱাৰ কথা কৈছে। বাসন্তী সমীৰ বৈ গৈছে। সদৌ শেষত *'কুতু কুতু ধ্বনি, কোকিলৰ শুনি, বহয় মলয়া বাব'* বুলি কৈ বসন্ত ঋতুৰ সকলোবোৰ উপাদনাৰ যোগানেৰে বৰ্ণনা সম্পূৰ্ণ কৰিছে।

সম্ভোগ শৃঙ্গাৰৰ বাবে বসন্ত ঋতু অনুকুল উদ্দীপক। অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ বিভিন্ন গ্ৰন্থত এই কথা প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে। ভৰতমুনিৰ নাট্যশাস্ত্ৰতো শৃংগাৰৰ ৰসৰ বাবে ঋতুক এটা প্ৰধান উদ্দীপন বিভাৱ বুলি উল্লেখ কৰিছে । যেনে- *'তস্য দ্বে অধিষ্ঠানে সম্ভোগো বিপ্ৰলম্ভশ্চ। সম্ভোগস্তাৱৎ ঋতুমাল্যানুলেপনালংকাৰেষ্টজন বিষয়ৱৰ ভৱনোপভোগ - - - -'*ইত্যাদি (ষষ্ঠ অধ্যায়)। একে অধ্যায়ৰে আন এঠাইত ঋতুক শৃংগাৰৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান উদ্দীপক বুলি কৈছে-

ঋতুমাল্যালংকাৰৈঃ প্ৰিয়জনগান্ধৰ্বকাব্য সেৱাভিঃ।
উপবন গমনৱিহাৰৈঃ শৃংগাৰৰসঃ সমুদ্ভৱতি ”

নাট্যশাস্ত্ৰৰ টীকাকাৰ অভিনৱ গুপ্তই *‘ঋতুৰ্বসন্তাদি’* বুলি কৈ বসন্তক শৃংগাৰৰ এক প্ৰধান সহায়কাৰীৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিছে। শংকৰদেৱেও হৰ আৰু মোহিনীৰ সম্ভোগ শৃংগাৰ ৰূপায়ণৰ বাবে শাস্ত্ৰসন্মতভাৱে মধুঋতুৰে প্ৰকৃতিৰ পটভূমি ৰচনা কৰিছে। হৰমোহনৰ বৰ্ণনাত যে মধুঋতুৱে কেৱল সম্পূৰ্ণ ৰূপহে পাইছে তেনে নহয়, বৰং ঠায়ে ঠায়ে বাসন্তী প্ৰকৃতিৰ উদন্ত আচৰণৰ দ্বাৰা সম্ভোগেও পৰাকাষ্ঠা লাভ কৰিছে। উপবন বৰ্ণনাৰ পিছতে মোহিনীৰ ৰূপৰ বৰ্ণনা দিয়াৰ প্ৰসংগত কবিয়ে কৈছে —

তাক দেখি যান্তে কন্যা বেগ ধৰি ধাই।
কটিৰ বসন বায়ু নিলা উৰুৱায়।।

হুয়া কুজী জুমুৰী অঙ্গক হাতে ঢাকি।
লাজে চকু মুদি কতো অধোমুখে থাকি।।

হৰৰ কামোদ্দীপনৰ বাবে শংকৰদেৱে বহাগী বতাহক প্ৰেৰণ কৰিছে। এনেদৰে কুশলী কবিয়ে শাস্ত্ৰসন্মতভাৱে সম্ভোগ শৃংগাৰত উদ্দীপন বিভাৱৰূপে বসন্ত ঋতুৰ বিভিন্ন উপাদানক ব্যৱহাৰ কৰিছে।

কাব্যালংকাৰ ৰচনা কৰিবৰ বেলিকা শংকৰদেৱে প্ৰকৃতিক আটাইতকৈ বেছিকৈ ব্যৱহাৰ কৰিছে। অলংকাৰৰ পয়োভৰ শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ অন্যতম বৈশিষ্ট বুলিব পাৰি। কাব্য -নাটক, গীত-কীৰ্তন আদিৰ উপৰিও মহাপুৰুষৰ তাত্বিক গ্ৰন্থ কেইখনতো ভালেমান অলংকাৰ পোৱা যায়। তেনে অলংকাৰৰ কিছুমান অৱশ্যে শংকৰদেৱে ভাগৱত আদি উৎসৰ পৰা আনিছে। কিন্তু বেছিভাগ অলংকাৰ তেখেতে নিজে প্ৰস্তুত কৰিছে। কাব্যত অলংকাৰৰ অন্যতম কাম হ’ল ভাষাক প্ৰভাৱশালী কৰা আৰু শংকৰদেৱৰ অলংকাৰসমূহে যথাযথ ভাৱে সেই দায়িত্ব পালন কৰিছে।তেনে হোৱাৰো অন্যতম কাৰণ হৈছে এয়ে যে কবিজনে অলংকাৰ প্ৰস্তুত কৰিবলৈ পাঠকৰ অতি পৰিচিত প্ৰাকৃতিক উপাদানসমূহ আহৰণ কৰিছে। অৰ্থাৎ কোনো সুশ্ৰী বীৰ এজনৰ বাহুযুগল বা উৰুযুগলক কবিয়ে স্ফটিকৰ স্তম্ভ বুলি কোৱা নাই, কৈছে- *‘কৰিকৰ সম উৰু বৰ্তুল বলিত’*। হাতীৰ শুড়ৰ লগত তুলনা কৰিছে সুগঠিত দাঁত দুপাৰী মুকুতা মণিৰ লগত তুলনা কৰা নাই, কৰিছে ডালিম গুটিৰ লগত - *‘দশন দাড়িম্ব বীজ পান্তি’*। তাৰ ফলত কবিৰ নিৰক্ষৰ সৰল শ্ৰোতা আৰু পাঠকৰ বাবে তুলনা স্পষ্ট হৈছে , বিষয়বস্তুৰ ধাৰণাও স্পষ্ট হৈছে, কষ্টবোধ্য হোৱা নাই।

শংকৰদেৱৰ ৰচনাত উপমা আৰু ৰূপক অলংকাৰৰ সংখ্যা আটাইতকৈ বেছি। একো ঠাইত লানি নিছিগাকৈ উপমাৰ আৰু ৰূপকৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়,আৰু তাৰ সকলোবোৰ উপমান প্ৰকৃতিৰপৰা বুটলি অনা লক্ষ্য কৰা যায়। যেনে- *'ৰুচিকৰ কমললোচন। সুধাসম মধুৰ বচন।। নাসা তিল কুসুম সুন্দৰ। শোভে আতি অৰুণ অধৰ।। দশন দাড়িম্ব বীজ পান্তি। হাস্যে নিন্দে চন্দ্ৰমাৰ কান্তি।। কম্বু কণ্ঠে কৌস্তুভ প্ৰকাশে। সূৰ্য্য যেন উদিত আকাশে।। সিংহবন্ধ স্কন্ধ সুপ্ৰসন্ন।... হিয়াত শ্ৰীবৎস কৰৈ কান্তি। যেন মেঘে বলাকাৰ পান্তি।।* (কংস বধ ১০৫৯-১০৬২)। এনেদৰে শংকৰদেৱে য'তেই সুবিধা পাইছে ত'তেই ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সামগ্ৰিকৰূপ পাঠকক দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে কবিজনে পাঠকৰ অতি পৰিচিত প্ৰাকৃতিক উপকৰণসমূহৰ লগত কৃষ্ণৰ দেহ সৌষ্ঠৱৰ সাদৃশ্য স্থাপন কৰি যোৱাৰ ফলত ভক্ত পাঠকে অতি সহজে ভগৱান কৃষ্ণৰ এক স্বচ্ছ প্ৰতিচ্ছবি গ্ৰহণ কৰিব পাৰিছে।

উপমা ৰূপকৰ দৰে সৰল অলংকাৰৰ বাহিৰেও নিদৰ্শনা, ব্যতিৰেক, সমাসোক্তি অৰ্থান্তৰন্যাস আদি আপেক্ষিক ভাৱে জটিল অলংকাৰৰ বাবেও শংকৰদেৱে প্ৰাকৃতিক উপমান আহৰণ কৰিছে। তাৰে কেইটিমান উদাহৰণ-

কাম্পে হাত পাৱ সৰে শৰীৰ তৰাসে।
যেন অশ্বত্থৰ পাত পচোৱা বতাসে।।

(হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাঃ৮০)

তৰি তৰি শুকাই আতি বদন মণ্ডল।
শিশিৰ লাগিয়া যেন সংকোচ কমল।।

(হ. উ. ১৫৯)

অপ্ৰয়াসে টানিয়া ভঙ্গিলা ধনুখণ্ড।
যেন মত্ত মাতঙ্গে ভাঙ্গিলে ইক্ষুদণ্ড।।

(কংস বধ ১১৫২)

সজল মেঘ মাধৱৰ কায়।
গোপীগণ ভৈল বিজুলী প্ৰায়।।
শ্ৰান্ত হুয়া যেন মাতঙ্গ ৰাজে।
হস্তিনী সমে ক্ৰীড়ে জল মাজে।।(ৰাসক্ৰীড়া এনে উদাহৰণ শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰপৰা ভূৰি ভূৰি দিব পাৰি।

গছ-লতা, মেঘ, ফুল, পশু-পক্ষী, পাহাৰ পৰ্বত, জান-জুৰিৰ উপৰিও শংকৰদেৱে বিভিন্ন ঋতুকো সুকীয়া সুকীয়া মৰ্যাদাৰে নিজৰ ৰচনাত ঠাই দিছে। তেখেতৰ ৰচনাৰ ঠায়ে ঠায়ে বৰ্ষাৰ টুকুৰা চিত্ৰ একোখন পোৱা যায়। দামোদৰ বিপ্ৰাখ্যানত কোৱা হৈছে দৰিদ্ৰ দামোদৰে কৃষ্ণৰ ভৱনত সেৱা সৎকাৰান্তে কৃষ্ণৰ

লগত আলাপত বহিল। দুয়ো বাল্যসখীয়ে গুৰুগৃহৰ স্মৃতি মনত পেলালে। কেনেকৈ গুৰুপত্নীৰ আদেশত খৰি লুৰিবলৈ গৈ হাবিৰ মাজতে দুৰ্ঘোৰ বতাহ বৰষুণে পালে কেনেকৈ ৰাতিটো বৰষুণত তিতি জাৰতে কঁপি কঁপি বনৰ মাজতে কটালে সেই স্মৃতি দুয়ো সখীয়ে ৰোমন্থন কৰিলে। শংকৰদেৱে ও সেই অৱসৰতে বৰ্ষাৰ এখন ক্ষুদ্ৰ চিত্ৰ আঁকিছে। মেঘৰ গাজনিত ভূমি কঁপিছে, ঘনে ঘনে বিজুলী মাৰিছে, বজ্ৰপাত পৰিছে আৰু মুষলধাৰেপৰা বৰষুণৰ পানীয়ে খাল বাম ওপচাই পেলাইছে।তেনেসময়তে আকৌ *'নাকলিয়া একো পথ, সূৰ্য্য পাছে গৈল অস্ত, ভৈল ঘোৰ অন্ধকাৰ ৰাতি।*

আদি দশমত বিৰান্নবৈটা চৰণত দিয় বৰ্ষা বৰ্ণন অতি বিস্তৃত আৰু সমাগ্ৰিক। প্ৰবন্ধৰ সীমাবদ্ধতাৰ বাবে তাৰ বিশদ আলোচনাৰপৰা বিৰত থকা হ'ল।

অৱশ্যে কোনো কোনো ঠাইত সুবিধা পায়ো কবিজনে ধৰাৰ বুকুত প্ৰকৃতিৰ বিবৰ্তিত ৰূপৰ বিৱৰণ দিয়া নাই। যেনে-শিশু লীলাত কৃষ্ণ জন্মৰ সময়ত বৰ্ষামুখৰ মাজনিশাৰ যি ভয়ানক ৰূপ তাক শংকৰদেৱে সমূলি আওকাণ কৰি গৈছে। কেৱল *'বৰিষে কণিকা মেঘে ওপৰত গাজে'* বুলি এটা চৰণতে মেঘৰ গাজনি আৰু বৰষুণৰ ইঙ্গিত দি গৈছে। এই সন্দৰ্ভত এটা কথা লক্ষ্য কৰা যায় মধুৰ আৰু সুন্দৰ বস্তু ৰূপায়ণত শংকৰদেৱ যেনেদৰে আগ্ৰহী, ভয়ানক, বীভৎস আদিৰ চিত্ৰ অংকণত কিন্তু কবিজন সততে পৰাংমুখ।

ৰাসক্ৰীড়াতো শাৰদীয় ৰাতিৰ মনোমোহা প্ৰকৃতি কবিজনে বৰ্ণনা কৰা নাই। ভাগৱততো অৱশ্যে তেনে বৰ্ণনা নাই। মূলৰ প্ৰতি আনুগত্যবশতঃ প্ৰকৃতিৰুচি থকা সত্বেও কবিয়ে শৰতৰ দীঘলীয়া বৰ্ণনাৰপৰা আঁতৰি থাকিলে বুলি ভাবিব পাৰি। কাৰণ আদি দশমত শৰতৰ তথ্যপূৰ্ণ বৰ্ণনা কবিয়ে আগবঢ়াইছে। *'সুন্দৰ শৰতকাল বসন্ততোধিক'* বুলি কবিয়ে *'শৰতকালৰ যত মহাগুণ'* এফালৰপৰা কৈ গৈছে। বাৰিষাৰ ঘোলা প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনা দিয়াৰ পিছতে কবিয়ে *'গগন নিৰ্মল, স্বচ্ছ ভৈল জল, দূৰ হৈল মেঘগণ'* আদি বৰ্ণনাৰে অতি বিস্তৃতভাৱে শাৰদীয় প্ৰকৃতিৰ অতি প্ৰাঞ্জল ছবি আঁকিছে। বৰ্ষাৰ অশান্ত প্ৰকৃতি শৰতত স্থিৰ শান্ত হয়। কবিয়ে সাৰ্থকভাৱে তুলনা কৰিছে *'যেন যোগভ্ৰষ্ট দুনাই অভ্যাসিয়া কৰিল নিৰ্মল মন।'*

শংকৰদেৱৰ প্ৰিয় ফুল কমল। ৰাসক্ৰীড়াত চৌবিশ বাৰ কমল আৰু তাৰ পৰ্যায়বাসী পদ্ম, পংকজ, অম্বুজ আদি পদ ব্যৱহাৰ হৈছে। তেখেতৰ আন আন ৰচনাতো পদ্মপুষ্পই প্ৰাধান্য পাইছে. সৌন্দৰ্য আৰু সম্পূৰ্ণতাৰ প্ৰতীকৰূপে শংকৰদেৱে কমলক গ্ৰহণ কৰিছে। বিশেষকৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতিটো অংগতে পদ্মৰ সাদৃশ্য স্থাপন কৰিছে। যেনে- *'মুখ পংকজক পিয়ে তবধ নয়নে,' 'কৃষ্ণ হস্তপংকজে পৰশ সুখকৰ', 'হে প্ৰভু তযুপাদ পদ্ম সুকুমাৰ', 'শোভে সবে বদন পংকজ ঘৰ্মজলে', কৃষ্ণ পদ*

পংকজে নিবিড় কৰি চিত্ত' ইত্যাদি। বৰ্ষা, শৰত, বসন্ত সকলো ঋতুতে বিকশিত পদুমৰ বৰ্ণনা পোৱা যায়। নগৰ চহৰ, জলাশয় সৰোবৰ নদী সকলো কমলেৰে শোভিত। যমুনাৰ পাৰৰ বতাহো পদ্মগন্ধেৰে সুবাসিত। কেতিয়াবা কমলৰ আধিক্যও চকুত পৰে। যেনে কোনো ঠাইত শংকৰদেৱে একেটা চৰণতে দুটা অলংকাৰ প্ৰয়োগ কৰিছে আৰু দুয়োটাৰ বাবে কমলকে উপমান ৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে - চৰণ কমল যেন নৱ পদ্মকোষ (কীৰ্ত্তন, শিশুলীলা ৩৪৫) ।

শংকৰদেৱৰ ভালপোৱা জন্তু বোধকৰো হাতী। তেখেতৰ ৰচনাত অনেক জন্তুৰ উল্লেখ পোৱা যায়। যেনে হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যানত ৰজাৰ মৃগয়া যাত্ৰাত হৰিণ, বৰাহ, মৃগ, শৃগাল আদি জন্তুৰ উল্লেখ আছে। ৰাসক্ৰীড়াতো তেনে উল্লেখ পোৱা যায়। কিন্তু বীৰত্বৰ বা গাম্ভীৰ্য্যৰ অভিব্যঞ্জনাৰ বাবে বাৰে বাৰে শংকৰদেৱে হাতীক উদাহৰণৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে যেনে *'শ্ৰান্ত হুয়া যেন মাতঙ্গৰাজে। হস্তিনী সমে ক্ৰীড়ে জল মাজে"* (ৰাসক্ৰীড়া ৯৬২)। কৃষ্ণৰ অনুপস্থিতিত গোপীসকলৰ বিৰহৰ কথা বুজাবলৈ কৈছে -*'যেন পুথপক নেদেখি বনে। কান্দে আৰ্তৰাৱে হস্তিনীগনে'*।। (ৰাসক্ৰীড়া ৮৪৯)। কৃষ্ণৰ চাল-চলনৰ কথা কছে-*'আইল বনমালী গজৰাজ লীলা গতি। দ্বাৰাকাৰ ৰমণীসকলকো গজগামিনী বুলি উল্লেখ কৰিছে মত্ত গজগামিনী সুন্দৰ বৰ নাৰী'* (ৰু.২.১১৮)। এনে উদাহৰণ আৰু বহুতো বাচি আনিব পাৰি। গজেন্দোপাখ্যানত হাতীৰ ক্ৰীড়া কৌতুক বৰ্ণিত হৈছে। হাতীৰ চাল-চলন আচাৰ ব্যৱহাৰক সূক্ষ্মভাৱে লক্ষ্য কৰিছে। ৰ'দৰ তাপত পীড়িত হস্তীযুথ অগাধ জলাশয়ত নামিছে, জলাশয়ৰ পানী খাই শৰীৰ জুৰ পেলাইছে, হস্তীয়ে হস্তিনীৰ গালৈ পানী ছতিয়াই জলক্ৰীড়া কৰিছে, পুত্ৰ ভাৰ্যা সমে কৌতুক কৰি মাতঙ্গ গৰ্বিত হৈছে, গ্ৰাহৰ আক্ৰমণত গজেন্দ্ৰৰ ব্যৱহাৰ আদি কবিয়ে বিস্তৃতভাৱে উপস্থাপন কৰিছে।

বেদান্তবাদী কবিজনে ভগৱানৰ অস্তিত্ব নিসৰ্গ জগতত দেখিবলৈ পাইছে। সেয়েহে তেওঁ কৈছে - *'কুক্কুৰ শৃগাল গৰ্দভৰো আত্মাৰাম।'* হৰমোহনৰ কৃষ্ণস্তুতিত কোৱা হৈছে-

তুমি পৰমাত্মা জগতৰ ঈশ এক।
একো বস্তু নাহিকে তোম্মাৰ ব্যতিৰেক।।
তুমি পশু পক্ষী সুৰাসুৰ তৰুতৃণ।
অজ্ঞানত মূঢ় সবে দেখৈ ভিন্ন ভিন্ন।।

কেৱল জীৱজগতেই নহয় উদ্ভিদ জগততো পৰমশক্তিৰ প্ৰতিফলন অনুভৱ কৰিছে। প্ৰকৃতিৰ প্ৰাণত পৰমপিতাৰ প্ৰতিচ্ছবি উপলব্ধি কৰা ভক্ত কবিজনে সেয়েহে নিজৰ ৰচনাত মহানতা আৰু সুন্দৰতাৰে পৰিপূৰ্ণ প্ৰকৃতিৰ বিশাল পৰিধি ৰচনা কৰিব পাৰিছে। ❑

শংকৰী গায়ন-পদ্ধতিৰ শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্য

বাপচন্দ্ৰ মহন্ত

শংকৰদেৱ আৰু সংগীত ঃ বংশানুক্ৰমিক অধিকাৰসূত্ৰে কম বয়সতে শংকৰদেৱ শিৰোমণি ভূঞা পদত অধিষ্ঠিত হৈছিল। পাছত সেইপদ তেওঁ নিজ ইচ্ছামতে ত্যাগ-কৰি কলা সাধনা আৰু ধৰ্ম সাধনাৰ উপৰিও সমাজ সংগঠনৰ লগতো জড়িত হৈ পৰিছিল। স্পষ্ট কথা, তেওঁ সামন্ত পৰম্পৰাৰ ব্যক্তি আছিল। ক্ষমতা আৰু ভোগ-বিলাস সামন্ত চৰিত্ৰৰ এটা বৈশিষ্ট্য। ক্ষমতাশালী, ভোগী সামন্ত শ্ৰেণীৰ লগত জড়িত সংগীত আৰু ত্যাগী কলাকাৰ আৰু ভক্তসকলৰ জীৱনৰ লগত জড়িত সংগীতৰ মাজত পাৰ্থক্য থকাটো স্বাভাৱিক। লোক সংগীত এই দুয়ো শ্ৰেণীৰ সংগীতৰ লগত জড়িত হৈ থাকিব পাৰে। দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য উভয় শ্ৰেণীৰ সুকুমাৰ কলাৰে লক্ষ্য সদায় কলামোদীসকলক মাৰ্জিত আৰু উচ্চমানবিশিষ্ট আনন্দ দান কৰা। দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য উভয় শ্ৰেণীৰে লোককলাই সামন্ত শ্ৰেণীৰ পৃষ্ঠপোষকতাত নতুন যুগৰ উপযোগী কলা সৃষ্টিত সহায় কৰিব পাৰে বা কৰি আহিছেও। সেইদৰে কলাৰ কাৰণেই কলাৰ সাধনা কৰা বিশুদ্ধ কলাৰ সাধক আৰু সামাজিক জীৱন দৰ্শনক মানৱতাৰ বিকাশৰ প্ৰয়োজনৰ দৃষ্টিৰে এখোজ আগবঢ়াই নিয়া আদৰ্শবাদী কলাৰ সাধকসকলৰ কলাৰ বিবিধ ক্ষেত্ৰতো লোক কলাৰ অনেক শ্ৰেণীৰ উপাদান লুকাই থাকিব পাৰে আৰু আছেও, কিন্তু এই তিনিও শ্ৰেণীৰ কলাৰে লোক উপাদানসমূহৰ বিষয়ে জানিবপৰাকৈ কলাতত্ত্ব আৰু ইতিহাসৰ দৃষ্টিত কৰা বিচাৰ বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা আমাৰ চকুত পৰাকৈ প্ৰকাশ হোৱা যেন লগা নাই। আনহাতে সামাজিক বিকাশৰ লগে লগে দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য উভয় শ্ৰেণীৰে কলাই নতুন ৰূপ গ্ৰহণ কৰাৰ ফলত প্ৰাচীন লোকৰূপটো ক্ৰমে লোপ পাই আহিবলৈ ধৰে। এই ক্ষেত্ৰত দৃশ্য কলাই প্ৰাচীন ৰূপটোৰ কিছু অংশ ৰক্ষা কৰিব পাৰিলেও শ্ৰব্য কলাই ৰক্ষা কৰাটো টান কথা। শ্ৰব্য কলাৰ ক্ষেত্ৰত বিষয়বস্তুৱে লোকগীতৰ মাজেদি অতীতৰ কিছু চিত্ৰ দাঙি ধৰিব পাৰিলেও সংগীতৰ সুৰ, স্বৰ, বাদ্য আৰু নৃত্য ভংগিমা আদি কিছুমান বস্তুৰ স্বৰূপ সংৰক্ষিত হৈ থাকি যাব নোৱাৰে।

শংকৰদেৱে সংগীত চৰ্চা কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁৰ সমকালীন আৰু পূৰ্বকালীন সমাজৰপৰা লোকধৰ্মী, সামন্তধৰ্মী আৰু শাস্ত্ৰীয় তথা মাৰ্গীয় সংগীতৰ কোনবোৰ উপাদান আৰু কেনেধৰণৰ আদৰ্শ লাভ কৰিছিল, সেই সম্পৰ্কত জানিবৰ

কাৰণে আমাৰ হাতত থকা সঁজুলি বৰ কম। বৰ্তমান প্ৰচলিত কোনো শ্ৰেণীৰে অসমীয়া লোক সংগীতৰ লগত শংকৰদেৱৰ সংগীতৰ পোনপটীয়া সম্পৰ্ক বা সাদৃশ্য স্পষ্ট নহয়। ৰাজ পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰা সামন্ত স্তৰৰ সংগীতৰ প্ৰায় সমকালীন উদাহৰণ কিছু পোৱা যায়। এই শ্ৰেণীৰ সাহিত্যক সাহিত্যৰ ইতিহাসত পাঁচালী সাহিত্য বোলা হৈছে। এই শ্ৰেণীৰ সাহিত্যৰ কিমান অংশ সংগীতধৰ্মী আৰু কিমান অংশ কেৱল কাব্যধৰ্মী; সেইটোও আলোচনাৰ বিষয়। এই শ্ৰেণীৰ পাঁচালী সাহিত্যৰ উদ্দেশ্যধৰ্মী দিশটোৰ লগত শংকৰদেৱৰ সংগীতৰ পোনপটীয়া সম্বন্ধ দেখা নাযায়, কিন্তু তৎকালীন সামন্তী অথবা শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ কলাত্মক ক্ষেত্ৰত ৰাগসংগীতৰ গায়ন পদ্ধতিৰ দিশটোৱে ঐক্যৰ সন্ধান দিয়ে।

শংকৰদেৱৰ সমকালীন গীতকাৰসকল ঃ শংকৰদেৱৰ সমকালীন গীতকাৰসকলৰ শ্ৰেণীত মনকৰ, দুৰ্গাবৰ, পীতাম্বৰ আৰু মাধৱদেৱকো ধৰিব পাৰি। মাধৱদেৱক শংকৰদেৱৰ শিষ্য কাৰণে সমকালীনৰ লগত নধৰি সামান্য পশ্চাৎকালীন বুলিও ধৰিব পাৰি, কিন্তু শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা গীতসমূহৰ কেইটামানৰ বাহিৰে সৰহভাগেই নষ্ট হোৱাৰ পাছত শংকৰদেৱৰ আজ্ঞামতে ৰচনা কৰা গীতসমূহত শংকৰদেৱৰ নষ্ট হোৱা গীতৰো কিছু লক্ষণ প্ৰকাশ পাব পাৰে। এই দৃষ্টিৰে বিচাৰ কৰি সেইসময়ত গীত নামেৰেই পৰিচিত হ'লেও পাছৰ যুগত বৰগীত নামেৰে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰা শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ উভয়ৰে গীতসমূহৰ বৈশিষ্ট্যবিষয়ক আলোচনা অপৃথকভাৱে কৰা হৈছে। মন কৰিবলগীয়া কথা যে- একে সময়ৰে ৰচনা আৰু গায়ন পদ্ধতি হ'লেও মনকৰ, দুৰ্গাবৰ কায়স্থ আৰু পীতাম্বৰ কবিৰ ৰচনা তথা গায়ন পদ্ধতি শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ সমান বিকাশৰ উন্নত স্তৰলৈ উঠিব নোৱাৰাৰ লক্ষণ তেওঁলোকৰ ৰচনাসমূহত দেখা যায়। সেইবাবে এই প্ৰসংগত মনকৰৰপৰা আলোচনাৰ বিষয় আৰম্ভ কৰা হৈছে।

মনকৰ ঃ এওঁৰ প্ৰথমটো গীতত ধ্ৰুৱপদ নাই, বাকীবোৰত আছে। ৰাগৰ উল্লেখ কোনো গীততে নাই। এওঁৰ বাসস্থান বৰ্তমানৰ উত্তৰ বংগ আৰু কোচ ৰজা বিশ্বসিংহৰ সমকালীন (খ্ৰীঃ ১৫১৫-১৫৪০ ৰ ভিতৰত)

দুৰ্গাবৰ ঃ এওঁৰ বেউলা-লখীন্দৰৰ কাহিনীত থকা ৩৬টা গীতৰ ৪টা সুহাই ৰাগৰ, ২টা ৰামগিৰি, ২টা ভাটিয়ালি আৰু ২টা পটমঞ্জৰী ৰাগৰ। বাকীবোৰত ৰাগৰ নাম নাই। প্ৰথমটো গীতত ৰাগ আৰু ধ্ৰুৱ নাই। দ্বিতীয়টোত ধ্ৰুৱ আছে, ৰাগ নাই। তৃতীয়টোতো একেই কথা। বাকীবোৰ গীতত ধ্ৰুৱ আছে ৰাগৰ নাম নাই। দুৰ্গাবৰ কায়স্থৰ আনখন ৰচনা গীতি ৰামায়ণ সম্পূৰ্ণ গীতাত্মক নহয়। কাব্যৰ দৰে পদ, দিহা আৰু ৰাগ এই তিনিটা শ্ৰেণীসূচক শব্দ মাজে মাজে দিয়া হৈছে। বহুত দীঘল দীঘল পদসমূহ ৰাগত গাবপৰা গীত যেন ধাৰণা নহয়, কাব্য হোৱাহে সম্ভৱ। ৰাগৰ পাছত

থকা দিহা অংশটো সাধাৰণ পদৰ দৰে বৰ দীঘল নহয়। অৰণ্যকাণ্ডৰ প্ৰথমৰ ৰাগটোৰ নাম ছপা পুথিত নাই। যিবোৰ পদৰ লগত ৰাগৰ নাম আছে, সেই ৰাগৰ পাছত থকা দিহা অংশটো প্ৰবন্ধ গীতৰ পদ আৰু ৰাগ অংশটো ধ্ৰুৱপদৰ দৰে ব্যৱহাৰ হ'ব পাৰে। শংকৰদেৱৰ কীৰ্তন পুথিত থকা ঘোষা আৰু বৰগীতসমূহত থকা ধ্ৰুং (ধ্ৰুৱসূচক) চিন এই পুথিত নাই। ৰাগৰ লগত তালৰ উল্লেখ নথকালৈ চাই দিহা অংশটো কেইবাখনো তালত গোৱাৰ প্ৰথা আছিল যেন ভাৱ হয়।

পীতাম্বৰ কবি ঃ এওঁৰ উষাপৰিণয় নামৰ কাব্যখনৰ মাজে মাজে ৰাগযুক্ত গীতেও ঠাই পাইছে, কিন্তু গীতৰ লগত ধ্ৰুৱ নাই। কাব্যখনৰ ৩৪ সংখ্যক পদটো ধ্ৰুৱ বুলি লিখা নাই যদিও ধ্ৰুৱৰ দৰেই গেয় যেন অনুমান হয়। কাব্যখনৰ ৩৩ টা পদৰ পাছত ভৈৰবী ৰাগত লাছাৰি বুলি লিখিছে। পদটো এই-

'নাথয়ে নাথয়ো গোঁসাই হে কুমাৰি আলক্ষণি।
এ কন্যা ৰাখিলে বৰ মিলিবে বিঘিনি।।৩৪।।"

ইয়াৰ পাছৰ পদসংখ্যা ৩৫ ৰ পৰা ৪৮লৈকে এটা গীত। ৪৯ৰপৰা ৫৯ সংখ্যক পদলৈকে বৰাড়ি ৰাগৰ লাছাৰি। এইটো লাছাৰিৰ পাছৰ ৬০ ৰপৰা ৬৪লৈকে মাজৰ পাঁচ টা কেৱল পদ। ৬৪ সংখ্যক পদটো কবিৰ ভণিতা। ৬৫ ৰপৰা ৮৪ লৈকে পুনৰ কাব্যধৰ্মীপদ। এনে লক্ষণযুক্ত সম্পূৰ্ণ কাব্যখনকে মিশ্ৰিত ৰচনা শৈলীৰ বুলি ধৰিব পাৰি। লাছাৰি শব্দটোৱে এই প্ৰসংগত এটা ছন্দ বুজোৱা নাই। সেই সময়ৰ বংগত মনসা গীতৰ এটা বিশেষ ভাৱসূচক পদ বুজাবৰ কাৰণে লাছাৰি, লেছাড়ি, নাচাৰি আদি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। পদৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰাখি লয়াত্মক হস্ত - পদ আদি অংগচালন কৰিবলগীয়া পদসমূহক লাছাড়ি বোলা হৈছিল। খ্ৰীঃ ১৭ শতিকাৰ মাজভাগৰ দৰং আৰু কামৰূপত জনপ্ৰিয় হোৱা সু-কবি নাৰায়ণৰ পদ্ম পুৰাণৰ পাঠত এনেধৰণৰ বহুত উদাহৰণ পোৱা যায়।

খ্ৰীঃ ১৫শতিকাৰ শেষভাগলৈকে কমতা ৰাজ্য নামেৰে আৰু ১৬ শতিকাৰ আৰম্ভৰপৰা কোচ ৰাজ্য নামেৰে পৰিচিত হোৱা ভূখণ্ডত ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ প্ৰভাৱ কি পৰিমাণে আৰু কেনেধৰণে পৰিছিল, তাৰ এটা পৰিচয় এই লেখককেইজনৰ ৰচনাত পোৱা গৈছে । দুৰ্গাবৰ কায়স্থই তেওঁক অনুপ্ৰাণিত কৰা বহুবল শিকদাৰ নামৰ গায়কক গন্ধৰ্বৰ অৱতাৰ বুলিছে । গতিকে ১৬ শতিকাৰ আৰম্ভৰ সময়ছোৱাত উত্তৰ বংগ আৰু নামনি অসম বা কামৰূপ অঞ্চলত ভাৰতীয় সংগীতৰ প্ৰৱেশ ৰাজকীয় পৃষ্ঠপোষকতা বা সামন্তীস্তৰৰ সমাজত ঘটিছিল; কিন্তু তাৰ আগৰ সামাজিক জীৱনত ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ প্ৰভাৱ সমূলি নাছিলনে কিবা প্ৰকাৰে আছিল, সেই কথা বিচাৰ কৰি চাবলগীয়া আছে । তাৰ বাবে এই প্ৰসংগত চমুকৈ হ'লেও ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ইতিহাস সম্বন্ধে আৰু ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাৰ ধৰ্মীয় সাধনা

মাৰ্গৰ ইতিহাসত সংগীতৰ প্ৰভাৱ সম্বন্ধেও আলোচনা কৰিবলগীয়া কথা আছে।

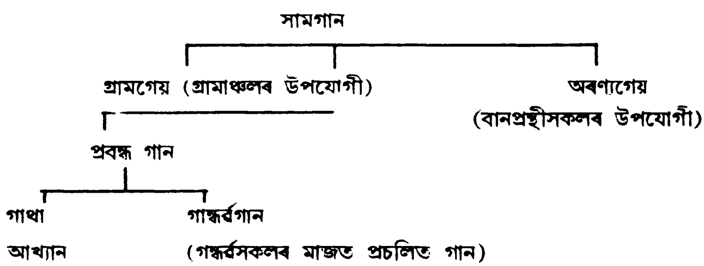
ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ঐতিহাসিক চমু পৰিচয় : সকলো কলাৰে লোক আৰু শাস্ত্ৰীয় দুটা দিশ থাকে। লোক কলা সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ লোকৰ স্বাভাৱিক সৃষ্টি । স্থান, কাল আৰু সমাজভেদে অৰ্থাৎ আৰ্থসামাজিক চৰিত্ৰভেদে লোককলাৰ চৰিত্ৰও কিছু পৃথক স্তৰৰ হ'ব পাৰে। আনহাতে আৰ্থসামাজিক চৰিত্ৰৰ বিকাশে বুদ্ধি আৰু জিজ্ঞাসাজনিত জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ বিকাশৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। মানৱ সমাজ বিকাশধৰ্মী হ'লেও এখন সমাজৰ সকলো মানুহৰ বৌদ্ধিক আৰু আৱেগিক স্তৰ তথা ৰুচি একে নহয়। আপেক্ষিকভাৱে অধিক বুদ্ধিমানসকলৰ কাম কৰাৰ কৌশল, যোগ্যতা, ৰুচি, আদৰ্শ আৰু আৱেগ আপেক্ষিক কম বুদ্ধিমানসকলতকৈ স্বভাৱতে বেছি উন্নতস্তৰৰ হয়। আগৰপৰা লোক পৰম্পৰাৰ যোগেদি লাভ কৰি অহা জ্ঞান-বুদ্ধিৰ লগত নতুনকৈ লাভ কৰা জ্ঞান কেৱল যোগ দিলেই নহয়। ন-পুৰণি সকলো শ্ৰেণীৰে জ্ঞানৰ সদ্ব্যৱহাৰ আৰু সংৰক্ষণৰ কাৰণে যি সু-ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰা হয় সেই ব্যৱস্থাসমূহৰ অনুশাসনাত্মক পক্ষ এটাও আছে । এই অনুশাসনাত্মক পক্ষটোৰ ফালৰপৰা এই ব্যৱস্থাসমূহক শাস্ত্ৰীয় আৰু ৰচনাত্মক আদৰ্শত আগবাঢ়ি যোৱা পথ অনুসৰণ কৰা হয় কাৰণে মাৰ্গীয় বুলিও কোৱা হয় । সাধাৰণতে ধৰ্মীয় সাধনাৰ পথ বা মাৰ্গ অনুসৰণ কৰা শাস্ত্ৰীয় সংগীত -পৰম্পৰাক ভাৰতীয় সংগীত কলাৰ ইতিহাসত মাৰ্গ সংগীত বোলা হয়। শংকৰদেৱৰ সংগীতকো এই শ্ৰেণীৰ মাৰ্গ-সংগীত অৰ্থাত শাস্ত্ৰীয় সংগীত বুলি ধৰা হয় । বৈদিক যুগতে ধৰ্মীয় সাধন মাৰ্গৰ সংগীত ৰূপে বিকশিত হ'বলৈ ধৰিছিল যদিও, বহুত পাছৰ যুগত কিছুমান শাস্ত্ৰীয় সংগীত ধৰ্মীয় সাধন মাৰ্গৰ সীমাৰ বাহিৰলৈকো যাবলৈ ধৰিলে। সেই শ্ৰেণীৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীতক ৰাজকীয় বা সামন্তী চৰিত্ৰৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীত বুলিব পাৰি । ভাৰতীয় সংগীতৰ ইতিহাসত তুৰ্ক-মোগল যুগৰ কিছুমান শাস্ত্ৰীয় সংগীতকো এই শ্ৰেণীত ঠাই দিব পাৰি ।শংকৰদেৱৰ সমকালীন পীতাম্বৰ কবিৰ উষা পৰিণয় কাব্যৰ অন্তৰ্গত শাস্ত্ৰীয় গীতকো এই শ্ৰেণীতে ঠাই দিব পাৰি ।

বৈদিক যুগৰ শাস্ত্ৰীয় গীত : ঋগ্বেদৰ সূক্তসমূহ বিবিধ দেৱতাৰ স্তুতি বিষয়ক গেয় আছিল, কিন্তু সেই সময়ত উদাত্ত, অনুদাত্ত আৰু স্বৰিত নামৰ তিনিটাহে স্বৰ আছিল। ঋগ্বেদৰে বহুত মন্ত্ৰ সামবেদত সংগীতৰূপে গোৱা হৈছিল । তাক সাম গান বুলি কোৱা হৈছিল । সাম গানত উদাত্ত স্বৰৰ শ্ৰেণীত নি আৰু গ, স্বৰিত স্বৰৰ শ্ৰেণীত সা, ম আৰু প তথা অনুদাত্ত স্বৰৰ শ্ৰেণীত ৰে আৰু ধ এই সাতোটা স্বৰ প্ৰয়োগ হ'বলৈ ধৰিলে। তদুপৰি আয়তা, দীপ্তা, মধ্যা, মন্দ্ৰা আৰু কৰুণা এই পাঁচোটা শ্ৰুতিও সাম গানৰ সাংগীতিক বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰলৈ আহিছিল । ঋগ্বেদৰ পুৰুষ সূক্তৰ দৰ্শনৰ ভিত্তিত গঢ় লৈ উঠা পাঞ্চৰাত্ৰ বা ভাগৱত সম্প্ৰদায়ৰ লোকে সংগীতক সেই

সম্প্ৰদায়ৰ সাধন মাৰ্গত গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান দিছিল। সেইবাবে মহাভাৰতত ভাগৱত ধৰ্মক সামবেদৰ সমান বোলা হৈছে (শান্তিপৰ্ব ৩৪৮/১০)। ব্ৰহ্মা অৰ্থাৎ ঋষি নৰনাৰায়ণৰপৰা ভাগৱত ধৰ্মৰ তত্ত্বজ্ঞান লাভ কৰা নাৰদ মুনিয়ে সংগীত সাধনাৰে ভগৱানৰ স্তুতি উপাসনা কৰিছিল। শংকৰদেৱৰ কীৰ্তনৰ তৃতীয়টো কীৰ্তনত আছে -

'ভৈলাহা নাৰদ ঋষি নামে অৱতাৰ ।
পাঞ্চৰাত্ৰ নামে তন্ত্ৰ কৰিলা প্ৰচাৰ ।।
যাক আচৰিলে মহা মোক্ষপদ পায়।
হৰি কীৰ্ত্তন কৰি ফুৰা বীণা বাই ।।'।। ১৬।।

বৈদিক ধৰ্ম আৰু ভাগৱত ধৰ্ম উভয়ৰে সাধন মাৰ্গৰ লগত সম্বন্ধ সংগীত অৰ্থত মাৰ্গ - সংগীতৰ পৰম্পৰাৰ প্ৰাচীনতা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি । এই প্ৰসংগতে আৰু এটা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা হ'ল এই যে সাধাৰণতে লোক সংগীতৰ স্তৰতকৈ উচ্চমানৰ মাৰ্গ সংগীতেই শাস্ত্ৰীয় সংগীত হ'লেও বিকাশৰ গতিপথত শাস্ত্ৰীয় ৰূপৰ ক্ৰম পৰিবৰ্তন ঘটে। গতিকে এই পৰিবৰ্তনসমূহ পৃথক পৃথক শাখা তথা চৰিত্ৰভিত্তিক নতুন নতুন নামত পৰিচিত হয় । এই দৃষ্টিত বৈদিক পৰম্পৰাৰ বিভাজন এনেধৰণৰ হয় -



এই প্ৰসংগত গান্ধৰ্বগান শব্দটোৱে এখন পৃথক সমাজত প্ৰচলিত সংগীত পৰম্পৰা এটাৰ লগত বৈদিক পৰম্পৰাৰ সম্পৰ্ক স্থাপনৰ কথা মনলৈ আনি দিলে । অৰ্থাৎ বৈদিক পৰম্পৰা ভিন্ন তৎকালীন ভাৰতৰ অন্যান্য পৰম্পৰাৰ জাতি-উপজাতিৰ লোক তথা শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ লগতো সামগান পৰম্পৰাৰ সম্বন্ধ স্থাপন হ'বলৈ ধৰিছিল । গতিকে তাৰ পাছৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ পৰম্পৰাক বৈদিকোত্তৰ শাস্ত্ৰীয় - সংগীত পৰম্পৰা বুলি ক'ব পাৰি । এই স্তৰত প্ৰথমতে দৈৱী অথবা পাৱন মাৰ্গ - সংগীত আৰু দেশী বা লৌকিক এই দুটা ভাগ চকুত লগা হৈ পৰিল । প্ৰথম ভাগ মাৰ্গসংগীতৰপৰা জাতিগান সংগীত পদ্ধতিৰ বিকাশ ঘটিল। জাতিগান পৰম্পৰাৰ পৰা খ্ৰী ৬/৭ শতিকামানত ৰাগ-সংগীতৰ প্ৰবন্ধগান পদ্ধতি আৰম্ভ হ'ল আৰু জাতিগান পদ্ধতিও সমানে সমানেই চলি থাকিল । তলত জাতি আৰু ৰাগ এই

দুয়োটা পদ্ধতিৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হৈছে। ৰাগসংগীতৰ প্ৰবন্ধগান তলত দিয়া ধৰণে তিনিটা শ্ৰেণীৰ হ'ব পাৰে ।

(১) অনিবদ্ধ গান ঃ তালৰ বন্ধন নথকা (মৃদংগ আদি বাদ্য সংগত নকৰা বা সময়ৰ নিৰ্দিষ্ট জোখেৰে স্বৰৰ ওপৰত নিয়ন্ত্ৰণ নৰখা) গীতৰ গায়ন পদ্ধতিটোক অনিবদ্ধ শ্ৰেণীৰ পদ্ধতি বুলি কোৱা হয়। ৰাগটো তালৰ বন্ধনমুক্ত অৰ্থতে এই পদ্ধতিৰে গোৱা গীতক শাস্ত্ৰীয় ভাষাত অনিবদ্ধ আৰু প্ৰসংগীয়া নামৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰচলিত ভাষাত মেলানৰ গীত বোলা হয় ।

(২) নিবদ্ধ গান ঃ বাদ্যসহ তালবদ্ধ ৰাগত গোৱা গীতক নিবদ্ধ গানৰ শ্ৰেণীত ধৰা হয়।

(৩) ধ্ৰুৱাগীতি বা ধ্ৰুৱ প্ৰবন্ধ গীতি ঃ গীত শব্দটোৰ লগত থকা ধ্ৰুৱ আৰু প্ৰবন্ধ শব্দ দুটাৰ বিচাৰ নকৰিলে গোটেই বস্তুটোৰ শুদ্ধ ধাৰণা সম্ভৱ নহয় । সেইবাবে এই শব্দ দুটাৰ অৰ্থ আগতে আলোচনা কৰা আৱশ্যক হৈ পৰিছে ।

মাৰ্গ সংগীতত প্ৰবন্ধৰ পৰম্পৰা ঃ বৈদিক সংগীতৰ পৰম্পৰাত প্ৰবন্ধ গানৰ এটা ভাগ ৰূপে গান্ধৰ্বগানৰ স্থান আছিল। বৈদিকোত্তৰ যুগৰ মাৰ্গসংগীত পৰম্পৰাতো জাতিস্বৰগান আৰু প্ৰবন্ধ গানৰ বিকাশ ঘটিছিল । এই প্ৰবন্ধ গান বিকশিত স্বৰত নিবদ্ধ, অনিবদ্ধ, ছন্দ প্ৰবন্ধ আৰু ধ্ৰুৱা প্ৰবন্ধ চাৰি ভাগত বিভক্ত হৈছিল। সামগানৰ পাছৰ বৈদিক পৰম্পৰাৰ প্ৰবন্ধগান আৰু বৈদিকোত্তৰ যুগৰ মাৰ্গসংগীত পৰম্পৰাৰ প্ৰবন্ধগানৰ মাজত চৰিত্ৰগত বা উপাদানগত পাৰ্থক্য থকাটো স্বাভাৱিক কথা। বৈদিকোত্তৰ যুগৰ প্ৰবন্ধ গানত বৈদিক যুগৰ গান্ধৰ্বগান আৰু অবৈদিকযুগৰ দেশী বা লৌকিক গানৰ প্ৰভাৱ পৰাটোও দুয়ো শ্ৰেণীৰ প্ৰবন্ধ গানৰ উপাদানগত পাৰ্থক্যৰ এটা কাৰণ হ'ব পাৰে ।

বৈদিক যুগৰ গান্ধৰ্বগানো ভক্তি - সংগীতৰ লগত সম্বন্ধ অৰ্থত মাৰ্গসংগীতৰ অন্তৰ্গত আছিল। সংগীত ৰত্নাকৰ গ্ৰন্থৰ ৰচনাৰ আগলৈকে সংগীত শব্দটোৰ ঠাইত গান্ধৰ্ব শব্দটোহে প্ৰচলিত থকাৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। সংগীত ৰত্নাকৰৰ পূৰ্বকালীন ৰচনা ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰতো গান্ধৰ্ব শব্দৰহে প্ৰয়োগ হৈছে। সংগীত ৰত্নাকৰ, সংগীতদৰ্পণ, সংগীত মকৰন্দ, সংগীত পাৰিজাত প্ৰভৃতি পাছৰ যুগৰ সংগীত শাস্ত্ৰত গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যকো সামৰি এটা অৰ্থত সংগীত বোলা পৰম্পৰা আৰম্ভ হ'ল। খ্ৰী: পূ: যুগৰ মহাকাব্য বাল্মীকীয় ৰামায়ণতো সংগীত অৰ্থত গান্ধৰ্ব শব্দৰ প্ৰয়োগ উল্লেখযোগ্য (উত্তৰকাণ্ড ৯৪/৬) ।

সাহিত্য আৰু সংগীত উভয় শ্ৰেণীৰ সুকুমাৰ কলাতে প্ৰবন্ধ শব্দটোৰ প্ৰয়োগ চলি আহিছে। সাহিত্য শাস্ত্ৰৰ দৃষ্টিত প্ৰবন্ধ কাব্য আৰু মুক্তক কাব্য বুলিলে বুজা যায় যে দুটা বা তাতকৈ অধিক সৰ্গথকা খণ্ড কাব্যৰপৰা আৰম্ভ কৰি ৰামায়ণৰ

নিচিনা বিশালকায় মহাকাব্যও প্ৰবন্ধ কাব্যৰ শ্ৰেণীত পৰে । প্ৰকৃষ্টৰূপে বন্ধনযুক্ত অৰ্থত প্ৰবন্ধ শব্দটোৰ প্ৰয়োগ সাহিত্যিত কৰা হয়।সুৰ, তাল, ছন্দ, বৈশিষ্ট্য আৰু বাদ্যযুক্ত হ'লে প্ৰবন্ধ কাব্যই প্ৰবন্ধগান ৰূপেও প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰিব পাৰে । লৱ-কুশৰ ৰামায়ণ গানো এই শ্ৰেণীৰ প্ৰবন্ধগান পৰ্যায়ৰ বস্তু আছিল। জয়দেৱৰ গীতগোবিন্দও প্ৰবন্ধ গান আছিল । আনহাতে বিষয়বস্তুৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ নথকা কবিতা বা গীতৰ প্ৰকাশিত সংকলনটোক এটা নাম হ'লেও মুক্তক গীত সংকলন বা মুক্তক কবিতাৰ সংকলন বুলিহে কোৱা হ'ব। প্ৰবন্ধগান বা প্ৰবন্ধ কাব্য বোলা নহ'ব। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰবন্ধ শব্দৰ অৰ্থ কিছু পৃথক। এই ক্ষেত্ৰত সাহিত্যৰ দৃষ্টিত মুক্তক শ্ৰেণীৰ ৰচনা হ'লেও গায়ন পদ্ধতিৰ দৃষ্টিত প্ৰতিটো গীতকে প্ৰবন্ধৰ শ্ৰেণীত ধৰা হয় । ৰস উপলব্ধিৰ অনুকূলে ৰাগ, তাল, ভাৱ আৰু ভাষাৰ শাস্ত্ৰীয় বন্ধনযুক্ত গীতকে এই ক্ষেত্ৰত প্ৰবন্ধ বোলা হয়। শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ দৃষ্টিত প্ৰবন্ধ, সংগীত, কীৰ্তন আৰু গান্ধৰ্ব শব্দৰ মাজত থকা সম্পৰ্ক নিৰ্ণায়ক এটা নিবন্ধৰ একাংশ তলত অনুবাদ কৰি দিয়া হৈছে ।

"স্বৰ আৰু লয়ৰ লগত শব্দ সংযোগ হ'লেহে গীত সৃষ্টি হয়। এই কাৰণে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰৰ আদা আচাৰ্য মহৰ্ষি ভৰতে এইদৰে কৈছে- গান্ধৰ্বং ত্ৰিৱিধং ৱিদ্যাৎ স্বৰতাল পদাত্মকম্ । এই গান্ধৰ্ব শব্দৰ ঠাইত পাছত সংগীত শব্দৰ প্ৰচলন হ'ল । গান্ধৰ্বত স্বৰ আৰু তালৰ (লয়ৰ) লগে লগে শব্দৰ সংযোগ ঘটিব লাগিব । সেয়ে নহ'লে তাক গীত বোলা নহয়, 'নিৰ্গীত' বোলা হয়। গীতৰ যোগেদি নিজৰ প্ৰিয়জন বা আৰাধ্যজনৰ গুণ বৰ্ণনা কৰা কাৰ্যটোক 'কীৰ্তন' বোলা হয়। এই দৃষ্টিত সংগীতৰ লগত কীৰ্তনৰ সম্বন্ধটো যে অবিচ্ছেদ্য সেই কথাটো স্পষ্ট হৈ পৰিছে । সংগীতক নিশ্চিত আকাৰ আৰু পৰিষ্কৃত ৰূপ দিয়া হ'লেহে প্ৰবন্ধ সৃষ্টি হ'ব পাৰে। এই নিশ্চিত ৰূপটোত অৰ্থাৎ স্বৰ, তাল আৰু সাৰ্থক শব্দ বা পদ এই তিনিটা মুখ্য উপাদানযুক্ত কীৰ্তনক ভৰত মুনিয়ে বোলা 'গান্ধৰ্ব আৰু শাৰংগদেৱে সংগীত ৰত্নাকৰত বোলা 'সংগীত'ৰ পৰ্যায়ৰ গেয় বস্তু বুলি ধৰিব পাৰি । শাস্ত্ৰীয় সংগীতত যাক প্ৰবন্ধ বোলা হয়, তাতো এই তিনিটা মুখ্য বস্তু থাকে । এই কথা পাছত স্পষ্ট কৰি দিয়া হ'ব ।" (জানুৱাৰী ১৯৭০ চনত হাথৰসৰ পৰা প্ৰকাশিত সংগীত পত্ৰিকাৰ ভক্তি - সংগীত অংক পৃঃ ৪৬)

'সংগীত ৰত্নাকৰত গীতক গান্ধৰ্ব আৰু গান দুটা শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিছে। গান্ধৰ্বক মাৰ্গ আৰু গানক দেশীৰ পৰ্যায়ত ধৰিছে। দেশী গীত বা গান দুই শ্ৰেণীৰ। এবিধ নিবদ্ধ আৰু আনবিধ অনিবদ্ধ। বদ্ধ শব্দৰ লক্ষণ এই বুলি দিছে- বদ্ধংধাতুভিৰংগৈশ্চ নিবদ্ধমভিধীয়তে, অৰ্থাৎ ধাতু আৰু অংগসমূহেৰে বান্ধখাই কাৰণে নিবদ্ধ বোলা হয়। নিবদ্ধৰ তিনিটা নাম আছে - (১)প্ৰবন্ধ (২) বস্তু (৩) ৰূপক।

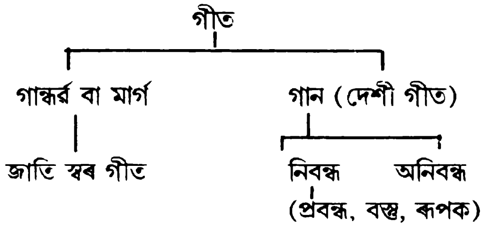
সংগীত সময় সাৰত পাৰ্শ্বদেৱে এই তিনিটা নামৰ কাৰণ দৰ্শাইছে। ৪ টা ধাতু আৰু ৬ টা অংগেৰে বান্ধ খাই এক হৈ থকা কাৰণে প্ৰবন্ধ বোলা হয়। ৰাম আদি অনুকৰণীয় ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰটো পাত্ৰ তথা অভিনেতাৰ পেৰত আৰোপ কৰা হয় কাৰণে তাক ৰূপক বোলা হয়। উদগ্ৰাহ আদি চাৰিটা ধাতু আৰু স্বৰ আদি ছটা অংগ একেলগে থাকে বা বাস কৰে অৰ্থত নিবদ্ধক বস্তু বুলি কোৱা হয়।

চাৰিটা ধাতু ঃ বিষয় বস্তুটো শ্ৰোতাৰ গ্ৰহণৰ উদ্দেশ্যে উপস্থিত কৰা প্ৰথম কাৰ্যটোকে উদ্‌গ্ৰাহ বোলা হয়। উদ্‌গ্ৰাহ আৰু ধ্ৰুৱ এই দুয়োটাকে মিলোৱা বা দুয়োটাৰে মিলন ঘটোৱা প্ৰক্ৰিয়াটোক মেলাপক বোলা হয়। গীতৰ যিটো অংশ বাৰে বাৰে গাই থকা হয় কাৰণে আনবোৰ অংশৰ তুলনাত স্থায়ী বা স্থিৰ বুলি ধৰা হয়, সেই অংশটোকে ধ্ৰুৱ বোলা হয়। ইয়াৰ পাছৰ চতুৰ্থ অংশটোক আভোগ বোলা হয়। আভোগ শব্দটো উপভোগ্য অৰ্থত গ্ৰহণ কৰা হৈছে। শাৰংগদেৱে স্থায়ী বা ধ্ৰুৱৰ পাছত আৰু আভোগৰ আগত অন্তৰা নামৰ ধাতু এটাৰ কথাও কৈছে। সত্ৰীয়া সমাজৰ গায়কসকলৰ মাজত প্ৰচলিত শব্দ উগাৰ উদ্‌গ্ৰাহৰ অপভ্ৰংশ ৰূপ হ'ব পাৰে। স্থায়ীৰ প্ৰচলিত নাম-ঘোষা অথবা দিহা আৰু হিন্দীত টেক শব্দৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। বৰগীতৰ ধ্ৰুং টিনটো ধ্ৰুৱৰ ঠাইত দিয়া হয়।

ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ যুগান্তৰ ঃ শাৰংগদেৱৰ সংগীত -ৰত্নাকৰৰ ৰচনা কাল খ্ৰীঃ ১২৪৭ বুলি ধৰা হৈছে। গতিকে দেশী বুলি শ্ৰেণী বদ্ধ কৰা গীতৰ নিবদ্ধ ভাগটোৰ চাৰিটা ধাতু সম্বন্ধীয় বিচাৰ খ্ৰীঃ১২-১৩ শতিকাৰহে হোৱা সম্ভৱ। আকৌ প্ৰবন্ধ শব্দটো নিবদ্ধ গীতৰে এটা নাম বুলি কৈছে। গতিকে ধ্ৰুৱ আৰু প্ৰবন্ধৰ স্বৰূপ সম্বন্ধে এটা ধাৰণা কৰিবপৰা হৈছে। কিন্তু ধ্ৰুৱ আৰু পদ শব্দৰ প্ৰয়োগ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত খ্ৰীঃ ৮ শতিকা মানৰপৰা কৰি অহা দেখা গৈছে। সম্ভৱতঃ ৰাগ সংগীতৰ সৃষ্টি হোৱাৰ লগে লগে নিবদ্ধ আৰু অনিবদ্ধ দেশী গীতৰ বিকাশ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হৈছিল। খ্ৰীঃ ৬-৭ শতিকামানৰ মতংগ মুনিৰ ৰচনা বৃহদ্দেশীতে ৰাগৰ উল্লেখ সৰ্বপ্ৰথম পোৱা গৈছে। গতিকে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ইতিহাসত ই এটা নতুন যুগৰ সূচনা কৰিছিল। বৈদিকোত্তৰ মাৰ্গ সংগীত আৰু দেশী সংগীত উভয়ৰে ওপৰত নতুনকৈ গঢ় লোৱা ৰাগ পদ্ধতিৰ যুগান্তকাৰী প্ৰভাৱ পৰিল। পাছৰ যুগত আঞ্চলিক বা প্ৰাদেশিক ভাষা ৰূপে গঢ় লোৱা অপভ্ৰংশ স্তৰৰ ভাষাত গেয় সাহিত্য তথা মাৰ্গ সংগীতৰ ৰচনা প্ৰক্ৰিয়াটোৰ ওপৰতো তাৰ প্ৰভাৱ আছিল। খ্ৰীঃ ১৫-১৬ শতিকাৰ ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন ভাষাক্ষেত্ৰত বিকশিত ৰূপগ্ৰহণ কৰা ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ পৰম্পৰা সেই সময়ৰপৰাই আৰম্ভ হ'বলৈ ধৰিছিল।

নিবদ্ধ গীতক প্ৰবন্ধ বোলা প্ৰসংগত ৪ টা ধাতুৰ লগত ৬ টা অংগ বান্ধ খাই থকা বুলি কোৱা হৈছে। এই ৬ টা অংগ হৈছে- স্বৰ, বিৰুদ, পদ, তেন, পাট

আৰু তাল। শাৰংগদেৱে মংগল ভাৱসূচক পদ আৰু তেনক প্ৰবন্ধ দেহৰ চক্ষু সদৃশ বুলিছে। বৰ্ণনাৰ বিষয়বস্তু দেৱতা বা ব্যক্তিৰ গুণ - নামসমূহ বিশেষণ ধৰ্মী কাৰণে তাক বিৰুদ বুলিছে। ব্ৰহ্ম বা পৰমতত্ত্বসূচক 'ওম্ তৎ সৎ, তত্ত্বমসি আদি পদসমূহক তেন বোলা হয়। বাদ্যসমূহে সৃষ্টি কৰা ধ্বনিক পাট বোলা হয়। বিৰুদ, তেন পাট এই তিনিওটা পদৰেই এটা বিশিষ্ট ৰূপ। গতিকে ছ টা অংগৰ ভিতৰত পদৰ গুৰুত্ব সৰ্বাধিক বুলি ধৰা হয় । গতিকে ৪ টা ধাতু আৰু স্বৰ, পদ, তাল এই তিনিটা অংগৰ সমষ্টি ৰূপটোকে প্ৰবন্ধ বা নিবদ্ধ শ্ৰেণীৰ গান বুলি খ্ৰী° ১৩শতিকাৰ শাৰংগদেৱে সংগীত ৰত্নাকৰত কৈছে। মনত ৰাখিবলৈ সুবিধা হয় কাৰণে বৈদিকোত্তৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ এটা চিত্ৰ দিয়া হৈছে।



শাৰংগদেৱৰ সংগীত ৰত্নাকৰ আৰু পাৰ্শ্বদেৱৰ সংগীত সাৰ প্ৰভৃতি সংগীত শাস্ত্ৰীয় গ্ৰন্থসমূহত থকা লক্ষণসমূহ সম্পূৰ্ণ অপৰিৱৰ্তনীয় নাছিল। স্থান, কাল আৰু পৰম্পৰাভেদে এইবিলাকৰ পৰিৱৰ্তন ঘটি আহিছিল। গান্ধৰ্ব আৰু দেশী গান পৰম্পৰাৰ বাহিৰেও ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ওপৰত কিছু পৰিমাণে বিদেশী পৰম্পৰাৰ প্ৰভাৱো ১৩ শতিকাৰ পৰা পৰি আহিছিল। ইছলামধৰ্মী তুৰ্ক শাসকসকল এই ক্ষেত্ৰত জড়িত আছিল। উত্তৰ ভাৰতবৰ্ষত এই বিদেশী সংগীতৰ পৰম্পৰা দেশী সংগীত পৰম্পৰাৰ লগত মিলি এটা নতুন বিশিষ্ট সংগীত পৰম্পৰাও সৃষ্টি হ'ল; কিন্তু আমাৰ আলোচ্য মূল বিষয়টোৰ লগত এই নতুন পৰম্পৰাটোৰ পোনপটীয়া সম্পৰ্ক দেখা নাযায়। গতিকে খ্ৰীঃ সপ্তম শতিকা মানৰপৰা আৰম্ভ হোৱা অপভ্ৰংশ ভাষাৰ উদয় অপভ্ৰংশ ভাষাত ৰচিত গীতৰ বিষয় তথা গায়ন পদ্ধতিৰ অনুকূল ৰচনাশৈলী আদিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিহে আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত আগবাঢ়ি যোৱাৰ চেষ্টা কৰিব লাগিব।

ৰাগ আৰু গীত ঃ আগতে কৈ অহা হৈছে যে- খ্ৰী° ৬-৭ শতিকামানৰ আগতে সংগীত বা গান্ধৰ্ব গানত ৰাগ পদ্ধতিৰ প্ৰচলন নাছিল। তেনেহ'লে গীতৰ সৌন্দৰ্যবৰ্ধক ৰাগৰ নিচিনা কি বস্তু আছিল, সেইটো বিচাৰ্য বিষয় হৈ পৰিল। বৈদিক সংগীতত নাদ >শ্ৰুতি >স্বৰ >সপ্তক এই চাৰিটা বস্তু আছিল। মাৰ্গ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত সপ্তকৰ (octave-ৰ) বিভিন্ন স্বৰ সংগতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি কিছুমান নিশ্চিত স্বৰ ৰচনা

পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। লগতে কিছুমান জাতিস্বৰ (নিশ্চিত সংখ্যক কিছুমান স্বৰৰ সমষ্টি ৰূপ বা এটা স্বৰকো জাতিস্বৰ বোলা হৈছিল) গঢ় দি লোৱা হৈছিল। সাতোটা স্বৰৰ সমষ্টিক এটা শব্দত সপ্তক বোলা হয়। স্বৰৰ সংখ্যা ভেদে জাতি স্বৰবোৰৰ নাম এনেধৰণৰ । মাত্ৰ এটা স্বৰ = আৰ্চিক, দুটা স্বৰৰ সমষ্টি - গাথিক, সেইদৰে যথাক্ৰমে সামিক, স্বৰান্তৰ, ঔড়ৱ, ষাড়ৱ আৰু সম্পূৰ্ণ এই সাত বিধ জাতি স্বৰ বুলি ধৰা হৈছিল ।

সাতোটা মূল স্বৰক ভিত্তি কৰি বহু সংখ্যক স্বৰ সৃষ্টি কৰা ব্যৱস্থা হোৱাৰ লগে লগে সংগীতৰ বিকাশ প্ৰক্ৰিয়াত যুগান্তৰ সৃষ্টি হৈছিল। এই জাতি গান প্ৰথাত সাতবিধ জাতি স্বৰৰ পৰাই (Model Scales) পাছৰ যুগত ৰাগ প্ৰথাৰ সৃষ্টি হ'ল। অৰ্থাৎ ৬/৭ শতিকাৰ আগলৈকে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতত জাতিস্বৰসমূহে ৰাগৰ নিচিনা কাম কৰি আহিছিল। বৰ্তমান প্ৰাপ্ত বাল্মীকীয় ৰামায়ণত আছে - "পাঠ্য জাতি চ গেয়েন সমলংকৃতাম" (উত্তৰাকাণ্ড ৯৪/২)। ইয়াত পাঠ্য শব্দটো বিষয়বস্তুৰ বৰ্ণনা থকা পাঠসূচক আৰু জাতি শব্দটো জাতিগান অৰ্থত গায়ন পদ্ধতিসূচক বুলি সংগীত শাস্ত্ৰজ্ঞসকলে কয়। জাতি গান বৈদিকোত্তৰ পৰম্পৰাৰ মাৰ্গ সংগীতৰ অন্তৰ্ভুক্ত জাতি স্বৰ ভিত্তিক সংগীত পদ্ধতিৰ গান আছিল । সাহিত্যত যাক প্ৰবন্ধ কাব্য বোলা হয়, তেনে প্ৰবন্ধ শ্ৰেণীৰ বিষয়বস্তুৰ গীতৰ প্ৰচাৰ খ্ৰী° পূ° যুগৰ ৰামায়ণ মহাকাব্যৰ সময়ৰে পৰা খ্ৰী° ১৫-১৬ শতিকালৈকে প্ৰায় দুহেজাৰ বছৰ ধৰি চলি আহিছিল। গতিকে জাতিগান সংগীত পদ্ধতিৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু সামাজিক প্ৰভাৱটো কম গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি ধৰিব নোৱাৰি। ওপৰত উল্লেখ কৰা ৰামায়ণৰ 'পাঠ্য' আৰু 'জাতি' শব্দ দুটা লৱ-কুশে গোৱা ৰামায়ণৰ পাঠ্য আৰু গায়ন পদ্ধতিৰ প্ৰসংগত দিয়া হৈছে। বৰ্তমান যুগৰ প্ৰাদেশিক ভাষাতো ৰামায়ণ গানৰ পৰম্পৰা শেষ হৈ যোৱা নাই। তুলসী দাসৰ ৰামায়ণৰ ৰচনাশৈলী ছন্দ - প্ৰবন্ধ শ্ৰেণীৰ হ'লেও সংগীত ধৰ্মী; কিন্তু ৰাগশৈলীৰ উপযোগী গেয় নহয়। কৃত্তিবাসৰ ৰামায়ণো গীতৰ দৰে গোৱা হৈছিল; কিন্তু ৰাগশৈলীত নহয়। গতিকে জাতিগান শ্ৰেণীৰ গীত হোৱাই সম্ভৱ। দুৰ্গাবৰ কায়স্থও তেওঁৰ গীতি ৰামায়ণৰ কেইটামান গীত ৰাগ শৈলীত গাবৰ উপযোগী কৰিবলৈ সচেষ্ট হৈছিল, কিন্তু অধিকাংশ জাতিগানৰহে উপযোগী হৈ থাকিল। বেউলা-লখীন্দৰৰ কথাবস্তুৰে লিখা 'পদ্মাৰ পাঁচালী'তো ৰাগ আছে, কিন্তু সেই ৰাগ সেই সময়ৰপৰা আজি পৰ্যন্ত কিমান বিশুদ্ধ তথা অপৰিবৰ্তিত ৰূপত থকা সম্ভৱ, সেই বিষয়ে আমি নিশ্চিত মত দিব নোৱাৰোঁ। পীতাম্বৰ কবিৰ ক্ষেত্ৰতো একেই কথা খাটে। আনহাতে মনকৰৰ ৰচনাত ধ্ৰুৱপদ আছে, কিন্তু ৰাগৰ উল্লেখ নাই। দুৰ্গাবৰ আৰু পীতাম্বৰৰ ৰচনাত ধ্ৰুৱপদ নাই। শংকৰদেৱৰ বৰগীতত ধ্ৰুৱ আৰু ৰাগ দুয়োটা আছে। এইখিনিতে শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ সমকালীন গীতকাৰ কেইজনৰ আৰ্হিগত পাৰ্থক্য চকুত

পৰে, কিন্তু শংকৰদেৱ ভিন্ন গীতকাৰকেইজনৰ আৰ্হিৰ উৎস কি সেই সম্বন্ধে আমি কোনো অনুমানিক সিদ্ধান্ত এই প্ৰসংগত দাঙি ধৰিব খোজা নাই। তথাপি শংকৰদেৱৰ আৰ্হি সম্পৰ্কত জাতি গান পদ্ধতি আৰু ৰাগ পদ্ধতিৰ প্ৰয়োগ সম্বন্ধে কিছু আলোচনাৰ পথ মুকলি হোৱাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

প্ৰাচীন কামৰূপীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ভেটি স্বৰূপে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীত সম্বন্ধে কিছু আলোচনা কৰা হৈছে। এই প্ৰসংগত শংকৰদেৱৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ আৰ্হিৰ উৎস ৰূপে গ্ৰহণ কৰিবপৰা ভাৰতীয় মাৰ্গসংগীতৰ বিষয়ে দুটামান উদাহৰণ দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। ৰাগ পদ্ধতিত গোৱা অনিবদ্ধ গীত আৰু নিবদ্ধ বা প্ৰবন্ধ গীত তথা জাতিগান পদ্ধতিত গোৱা ছন্দ - প্ৰবন্ধ (ৰাগ - প্ৰবন্ধ নহয়) গীত সম্বন্ধে কিছু আলোচনা কৰা হৈছে। বৈদিকোত্তৰ যুগৰ ধ্ৰুৱাগীতি বা ধ্ৰুৱাপ্ৰবন্ধগীতিসম্বন্ধে কৰা আলোচনাৰ লগত ৰাগপদ্ধতি আৰু শংকৰদেৱৰ মাৰ্গসংগীতৰ সম্পৰ্ক মন কৰিবলগীয়া কথা।

জাতিস্বৰ পদ্ধতিৰ গীতত মহাকাব্য, খণ্ড কাব্য আৰু তত্ত্বজ্ঞান বিষয়ক সকলো শ্ৰেণীৰ বিষয় বস্তুৱেই স্থান পাইছিল। বিষয়বস্তুৰ কেন্দ্ৰীয়ভাৱত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা একো ফাকি পদ বা একোটা বাক্য কেইবাবাৰো ঘূৰাই ঘূৰাই গোৱাৰ প্ৰথাও আছিল। ৰাগ পদ্ধতিৰ গীত প্ৰচলন হোৱাৰ সামান্য আগে পাছে তেনে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভাৱ প্ৰকাশক ঘূৰাই ঘূৰাই গোৱা স্থায়ীভাৱ প্ৰধান বাক্য বা পদ ফাঁকিক ধ্ৰুৱ বাক্য বা ধ্ৰুৱা বোলা প্ৰথা চলিল। সকলো গীততে এনে ধ্ৰুৱা নাছিল। ধ্ৰুৱা নাথাকিলেও বিষয়বস্তুৰ বৰ্ণনা কৰা কেইটামান বাক্য বা পদেই গীতৰ বস্তু আছিল। এনে অৱস্থাত ধ্ৰুৱ আৰু পদ দুটা সুকীয়া বস্তু ৰূপেও প্ৰচলিত আছিল। সংস্কৃত ভাষাৰ ৰাগ-সংগীত পদ্ধতিৰ অনুকৰণত ৰচনা কৰা বৌদ্ধসিদ্ধসকলৰ অপভ্ৰংশ ভাষাৰ চৰ্যাগীতসমূহ কেৱল ধ্ৰুৱবাক্যৰ সমষ্টি আছিল। খ্ৰীঃ ৮ শতিকাৰপৰা ১২ শতিকামানৰ ভিতৰত ৰচিত বৌদ্ধ চৰ্যাগীতসমূহৰ ৰচনাকালৰ ভিতৰতে খ্ৰীঃ ৯-১০ শতিকামানৰ ৰচনা গোৰখনাথৰ পদসমূহত এটা মাত্ৰ ধ্ৰুৱসহ কেইটামান পদ সমষ্টিৰ গীতক পদ বোলা হৈছিল। গতিকে একে সময়তে দুটা আৰ্হিৰ গীতৰ প্ৰচলন আছিল, তাত সন্দেহ নাই।

খ্ৰীঃ ১২ শতিকাৰ শেষভাগৰ সংস্কৃত ভাষাৰ কবি জয়দেৱৰ বিখ্যাত গীতকাব্য গীত গোৱিন্দত ধ্ৰুৱপদৰ লগতে কেইবাটাও কলি বা বৰ্ণনাৰ পদ আছে। ৰাগৰ লগতে তালো বন্ধা আছে। অৰ্থাৎ সুকীয়া সুকীয়া তালত গীতগোবিন্দ গোৱা নহৈছিল। আনহাতে গোৰখনাথৰ পদসমূহত ৰাগৰ নাম দিয়া হৈছে, তাল বান্ধি দিয়া নাই। অৰ্থাৎ প্ৰবন্ধ গীতৰ স্থায়ী - আভোগ প্ৰভৃতি পৃথক পৃথক ধাতুভেদে তাল সলনি কৰি গোৰখনাথৰ পদ গোৱা হৈছিল। বৰগীততো তাল বান্ধি থোৱা নহয়। স্থায়ী,

অন্তৰা, সঞ্চাৰী আৰু আভোগ এই চাৰিটা ধাতুৰ পাৰ্থক্য ভেদে তালো পৃথক পৃথক হ'ব পাৰে। বৰগীতক পূৰ্ণাংগ নিবদ্ধ সংগীত ৰূপত উপস্থিত কৰিবলৈ হ'লে এই কথাত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিব লাগিব। নাটকৰ কথাবস্তুৰ প্ৰসংগ বিশেষৰ লগত বান্ধখাই থকা গীতহে এটা তালত গোৱা হয় আৰু সেই কাৰণে নাটকৰ গীতৰ লগত ৰাগ আৰু তাল দুয়োটা নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া হয়। নাটকৰ গীত শাস্ত্ৰীয় হ'লেও পূৰ্ণাংগ প্ৰবন্ধ নহয়। গীত গোবিন্দৰ গীতো চাৰিটা ধাতু যুক্ত পূৰ্ণাংগ প্ৰবন্ধ নহয়। নাটকৰ গীতৰ নিচিনা বুলিহে ধৰিব পাৰি। গায়ন পদ্ধতি সম্পৰ্কীয় উদাহৰণসহ আলোচনাৰ আগতে এই প্ৰসংগত দুষ্প্ৰাপ্য গোৰখবাণীৰ মাত্ৰ এটা পদ বৰগীতৰ সাংগীতিক তথা ভাষাবিষয়ক আৰ্হি ৰূপে তলত উদ্ধৃত কৰা হৈছে! এই পদসমূহত ধ্ৰুৱ বা স্থিৰ অৰ্থত *টেক* শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। হিন্দী ভাষা ক্ষেত্ৰত আজিকালিও গীতৰ ধ্ৰুৱ অৰ্থত টেক শব্দকে ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

উদাহৰণ-

ৰমি ৰমিতা সৌঁ গহি চৌগাঁনং কাহেভূলত হৌ অভিমাঁনং।
ধৰনগগন বিচি নহীঁ অন্তৰা, কেৱল মুক্তি মৈদাঁনং।। টেক।।
এক মৈঁ অনন্ত অনন্তমৈঁ একৈ অনন্ত উপায়া
অন্তৰি এক সৌঁ পৰচা হূৱা তব অনন্তমৈঁ সমায়া।। ১।।
অহৰণি নাদ নৈ ব্যন্দ হথৌড়া ৰৱি সসি ষালাং পৱনং।
মূল চাপি দ্ৰিঢ় আসণি বৈঠা তব মিটি গয়া আৱাগৱনং।।২।।
সহজ পলাংণ পৱন কৰি ঘোড়া লৈ লগাঁম চিত চবকা।
চেতনি অসৱাৰ গ্যাঁন গুৰু কৰি ঔৰ তজৌ সব ঢবকা।।৩।।
তিল কৈ নাকৈ তৃভৱন সান্ধ্যা কীয়া ভাৱ ৱিধাতা।
সৌ তৌ ফিৰ আপণহীঁ হূৱা জাকৌঁ ঢূঢণ জাতা।।৪।।
আষ্তি কহূঁ তৌ কোই, বিন আষ্তি ক্যুঁ সীধা।
গোৰষ বোলৈ সুণৌ মছিন্দ্ৰ হীৰৈ হীৰা বীধা।। ৫।।

কেৱল অনুবাদৰ সহায়েৰে এই শ্ৰেণীৰ গীতবোৰৰ অৰ্থবোধ হ'ব নোৱাৰে। প্ৰাসংগিক টীকাৰ সহায় নহ'লে প্ৰকৃত অৰ্থবোধ সম্ভৱ নহয়। গোৰখনাথৰ গুৰু মৎস্যেন্দ্ৰনাথ কদলী ৰাজ্যৰ নাৰীৰ মোহত বন্দী হৈ থকা বুলি খবৰ পাই তেওঁ কদলী ৰাজ্যলৈ গৈ মৎস্যেন্দ্ৰনাথক দিয়া উপদেশ বিষয়ক এই গীতৰ ভাষা ৯-১০ শতিকাৰ অপভ্ৰংশ। কাশী হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধ্যাপক ড° পীতাম্বৰ দত্ত বড়থৱাল সম্পাদিত গোৰখনাথৰ বাণীসমূহৰ এই সংকলনটো ১৯৪২ চনত এলাহাবাদৰপৰা হিন্দী সাহিত্য সম্মেলন প্ৰকাশ কৰিছিল। মূল ৯খন সংকলিত পুথিৰ পাঠ সমীক্ষা সহ সম্পাদিত পাঠত খ বৰ্ণৰ উচ্চাৰণৰ কাৰণে ষ বৰ্ণৰ ব্যৱহাৰ পোৱা গৈছে।

পুথিসমূহৰ প্ৰাপ্তিস্থান উত্তৰ প্ৰদেশৰ পাৰ্বত্য জিলা গঢ়ৱালৰপৰা ৰাজস্থানৰ জোধপুৰলৈকে এটা বিস্তৃত অঞ্চল। লিপিকাল সংৱৎ ১৭১৫ ৰপৰা ১৮৫৫ অৰ্থাৎ খ্ৰীঃ ১৬৫৮চনৰপৰা ১৭৯৮ চনৰ ভিতৰত। এই ভাষা শংকৰদেৱতকৈ পাঁচশ বছৰৰ আগৰ অপভ্ৰংশ হ'লেও শংকৰদেৱে গীত আৰু নাটৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাত তৎকালীন প্ৰচলিত ব্ৰজ, অৱধী আৰু খড়ী বোলী ভাষাৰ মূল শৌৰ সেনী অপভ্ৰংশৰ শব্দ বহুত ক্ষেত্ৰত সামৰি লৈছে। এনে স্থলত গোৰখবাণীৰ পদ নামৰ গীতসমূহৰ লগত গায়ন পদ্ধতিৰ সাদৃশ্যৰ উপৰিও ভাষা বিষয়ক সাদৃশ্যৰ আলোচনা শংকৰদেৱৰ গীত আৰু নাটৰ ক্ষেত্ৰত অপ্ৰাসংগিক নহয়। গতিকে শংকৰদেৱ সম্বন্ধে গৱেষণামূলক কাম কৰিবলৈ ইচ্ছুকসকলৰ সুবিধালৈ চকু ৰাখি বিষয়টোৰ প্ৰতি পাঠকসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে। তলত গোৰখনাথৰ পদ শীৰ্ষক গীতটোৰ অনুবাদ দিয়া হৈছে।

আনন্দময় ৰামৰ লগত (ব্ৰহ্মাৰ লগত) ঢোপ খেলি থাকোঁ। অহংভাৱত নিজৰ স্বৰূপ কিয় পাহৰি যোৱা। পৃথিৱী আৰু আকাশৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য নাই। এই অভেদ ভাৱটোৱেই মুক্তিৰ ক্ষেত্ৰ। একমাত্ৰ ৰাম এই অনন্ত বিশ্বৰ আধাৰতত্ত্ব আৰু অনন্ত বিশ্বও এই ৰামৰেই নিৱাসস্থান। এই অনন্তৰ মূল বস্তু (উপাদান) তেৱেঁই। যেতিয়া নিজৰ হৃদয়তে এই ৰামৰ পৰিচয় পোৱা যায়, তেতিয়া এই অনন্ত সৃষ্টিও একমাত্ৰ তত্ত্ব ৰামতে মিলি যায়।।১।। অনাহত নাদ অক্ষয় স্থিৰ তত্ত্ব, বিন্দু (বীৰ্য) দৃঢ় হাতুৰী। ইড়া আৰু পিংগলা দুই নাড়ী কমাৰৰ ভাতীৰ ঢাকনীৰ দৰে শ্বাস-প্ৰশ্বাস ক্ৰিয়াৰ লগত জড়িত। দৃঢ় আসনবদ্ধ হৈ ব্ৰহ্মচৰ্য পালন কৰিব পাৰিলে মূলাধাৰ চক্ৰৰ শক্তি (কুণ্ডলিনী) জাগ্ৰত হৈ উঠিব আৰু ইড়া-পিংগলাৰ ক্ৰিয়া বন্ধ হ'ব। অৰ্থাৎ জন্ম-মৃত্যুৰ অহা-যোৱা বন্ধ হ'ব আৰু সাধকে অক্ষয় অনাহত নাদস্বৰূপ আনন্দময় তত্ত্বৰ উপলব্ধি কৰিব পাৰিব।।২।। শ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ বায়ু ঘোঁৰা সহজভাৱৰ সাধনা ঘোঁৰৰ পিঠিত লগোৱা জীন। এই ঘোঁৰাত মনৰ একাগ্ৰতাৰ লেগাম লগাই চৈতন্য আত্মাক আৰোহী কৰি লৈ আন উপায় বাদ দি আগবাঢ়ি যোৱা আৰু গুৰুপ্ৰদত্ত জ্ঞান উপলব্ধি কৰোঁ।।৩।। মই তিনিও ভুৱন বিচাৰি চলাথ কৰিলোঁ। লক্ষ্য স্থিৰ কৰি ল'লোঁ বিচাৰি উলিয়াম বুলি, কিন্তু তিলটোৰ আঁৰতে লুকাই থকা তত্ত্বটো বিচাৰি উলিয়াব নোৱাৰিলোঁ। যেতিয়া বিধাতাই সুবুদ্ধি দিলে, হৃদয়ত সদ্ভাৱ উপজিল, তেতিয়াহে মই বিচাৰি ফুৰাজনক নিজৰ ভিতৰতে বিচাৰি পালোঁ।।৪।। এতিয়া যদি মই কওঁ-পৰমতত্ত্ব (ব্ৰহ্ম) আছে, সেই কথা আনে বিশ্বাস নকৰে, ব্ৰহ্ম যদি নায়েই তেনেহ'লে সেই সিদ্ধসকলে কিহৰ বাবে নিজৰ জীৱনটো কষ্টত সিজাইছে। হে মৎস্যেন্দ্ৰ! প্ৰকৃত কথা হ'ল এই যে নিজৰ আত্মা বা চেতনাৰ বিকাশ হ'লেহে পৰমতত্ত্বক চিনিব পৰা হয়-হীৰাৰেহে হীৰাত ফুটা কৰিব পাৰি।।৫।।

টেক বা ধ্ৰুৱ আৰু ৰাগ তথা ভণিতা যুক্ত গোৰখনাথৰ পদ নামে পৰিচিত

৬০ টা গীত পোৱা হৈছে। তাৰে প্ৰথম৩২ টা ৰামগ্ৰী ৰাগৰ, পাছৰ ২৮ টা অসাৱৰী ৰাগৰ আৰু আন দুটাত ৰাগ শব্দটো লিখা নাই আৰতী বুলিহে লিখিছে। ওপৰত উদ্ধৃত পদ ১৪ সংখ্যক গীত। গতিকে তাৰ ৰাগ ৰামগ্ৰী। আৰতী দুটাতো টেক আৰু ভণিতা আছে। গতিকে সেই দুটাক ৰাগ শৈলীৰ বাহিৰৰ জাতিগান শৈলীৰ বুলি ধৰাৰ যুক্তি আছে। মাৰ্গ সংগীতৰ ভাৱ-পৰম্পৰা আৰু ভাষা সাদৃশ্যৰ ফালে চকু ৰাখি বিচাৰ কৰি চাবৰ সুবিধাৰ কাৰণে প্ৰথমটো আৰতী তলত দিয়া হৈছে ।

নাথ নিৰঞ্জন আৰতী গাউঁ। গুৰদয়াল অগ্যাঁজো পাউঁ।। টেক।।
জহাঁ অনন্ত সিধা মিলি আৰতী গাঈ। তহাঁ জমকী বাচ ন
'নৈড়ী আঈ'।
জহাঁ জোগেসু হৰি কুঁ ধ্যাঁবৈঁ। চন্দ সূৰ তহাঁ সীস নৱাঁবৈঁ।।
মছীন্দ্ৰ প্ৰসাদে জতী গোৰষনাথ আৰতী গাঁৱৈ।
নূৰ ঝিলমিলি দীসৈ তহাঁ অনত ন আৱৈ ।।

ভাৱানুৱাদ - যদি দয়ালু গুৰুৰ আজ্ঞা পাওঁ, তেনেহ'লে মই নিৰঞ্জননাথৰ আৰতি কৰোঁ। য'ত অসংখ্য সিদ্ধসকলে ভগৱানৰ স্তুতি গান কৰে, তালৈ যমলোকৰ বতাহো আহিব নোৱাৰে। য'ত যোগেশ্বৰ হৰিৰ ধ্যান কৰা হয়, তালৈ চন্দ্ৰ আৰু সূৰ্যয়ো মূৰ দোঁৱায়। মৎস্যেন্দ্ৰৰ প্ৰসাদত গোৰখনাথ যতীয়ে ঈশ্বৰৰ আৰতি গাইছে আৰু পৰমতত্ত্বৰ জিলমিলাই থকা পোহৰ দেখিবলৈ পাইছে। এনে অৱস্থাত মনলৈ অন্য একো বস্তু আহিব নোৱাৰে।।

এই পদৰ ভাষা আগৰ পদৰ ভাষাতকৈ আমাৰ কাৰণে কিছু সহজ । অৰ্থাৎ ব্ৰজাৱলীৰ কিছু ওচৰ চপা বিধৰ। পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ বহুত ওচৰ চাপি থকা ভাষাও গোৰখবাণীত আছে। গোৰখবাণীৰ ভাষাৰ এই বিবিধতাৰ কাৰণবোৰো বিচাৰ কৰি চাবলগীয়া কথা ।

১ - কামৰূপৰপৰা আফগানিস্থানলৈকে বিশাল ভূখণ্ডৰ লোকৰ মাজত ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা গোৰখনাথে তৎকালীন স্থানীয় অপভ্ৰংশ ভাষাসমূহত পদ-গীত আদি ৰচনা কৰি লোকজীৱনৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপন কৰিছিল। স্থানভেদে ভাষা ভেদ হোৱা কাৰণে তেওঁৰ ৰচনাতো ভাষাৰ বিবিধতা প্ৰকাশ পাইছিল।

২ - বহুত ক্ষেত্ৰত গোৰখনাথৰ ভাষা তেওঁৰ শিষ্য পৰম্পৰা লোকৰ মুখেদি চলি আহোঁতে সময় পৰিৱৰ্তনৰ লগতে পৰিৱৰ্তনশীল স্থানীয় লোক ভাষাৰ ফালে আগবাঢ়ি গৈছিল।

৩ – বৰ্তমানপ্ৰাপ্ত লিখিত গোৰখ বাণীৰ লিপি কাল আৰু গোৰখনাথৰ জীৱন কালৰ মাজছোৱা ৭-৮ শ বছৰৰ ভিতৰত পৰে। ভাষাৰ স্বাভাৱিক পৰিবৰ্তন আৰু লোক প্ৰবজনৰ ফলত গোৰখনাথৰ ৰচনাৰ ভাষাতো স্থান আৰু কালৰ প্ৰভাৱ

পৰিছিল। তথাপি এটা কথা মনকৰিবলগীয়া যে অসমৰ কোনো মানুহে গোৰখনাথৰ ভাষাত পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ এটা ছাপ বহুৱাবলৈ যত্ন কৰাটো সম্ভৱ নাছিল; কিন্তু পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ লগত সাদৃশ্য থকা গোৰখ বাণীৰ কিছুমান বাক্যই প্ৰাক্ শংকৰী আৰু শংকৰী যুগৰ সৰ্বভাৰতীয় সামাজিক, আৱেগিক আৰু ভাষিক ঐক্যৰ ইংগিত দিয়ে। এই ঐক্যই যোগমাৰ্গ, ভক্তিমাৰ্গ, সাংগীতিক পৰম্পৰা আদিৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আহিছিল । শংকৰদেৱে প্ৰথমতে ব্ৰজাৱলী ভাষাত গীত লিখাৰ কাৰণে ইয়াৰ লগত জড়িত হ'ব পাৰে। এই প্ৰসংগতে পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ লগত অধিক সাদৃশ্য থকা গোৰখনাথৰ ভাষাৰ উদাহৰণৰূপে সবদী নামে পৰিচিত ২৭৫ ফাঁকি পদৰ ভিতৰৰ ৩ ফাকি পদ তলত দিয়া হৈছে ।

'বেদে ন সাস্ত্রে, কতেবে ন কুৰাণে পুস্তকে ন বঞ্চ্যা জাঈ।
তে পদ জাঁনাঁ বিৰলা জোগী ঔৰ দুনী সব ধন্ধে লাঈ।।৬।।
হসিবা বেলিকা ৰহিবা ৰংগ। কাম ক্রোধ ন কৰিবা সংগ।।
হসিবা খেলিবা গাইবা গীত। দিঢ কৰি ৰাষি আপনা চীত ।।৭।।
হসিবা ষেলিবা ধৰিবা ধ্যান । অহনিসি কথিবা ব্ৰজ গিয়ান ।।
হসৈ ষেলৈ ন কৰৈ মনভংগ। সে নি হচল সদা নাথকে সংগ।।৮।।'

ভাৱানুবাদ - বেদ পুৰাণ আদি ধৰ্মগ্ৰন্থসমূহতো যাৰ বৰ্ণনা সম্ভৱ নহয় সেই ব্ৰহ্মৰ তত্ত্ব বুজোতা যোগী অতি বিৰল । আনসকল সংসাৰ চিন্তাত মগ্ন হৈ থাকে।।৬।। হাঁহি - খেলি আনন্দ মনেৰে থাকিবৰ কাৰণে নিজৰ চিত্তটোক স্থিৰ কৰি ৰাখিবা। কাম-ক্রোধ আদিক ওচৰ চাপিবলৈ নিদিবা । স্থিৰ চিত্তেৰে হাঁহিবা, খেলিবা আৰু গীত গাবা ।।৭।। দিনে-ৰাতিয়ে ব্ৰহ্মজ্ঞান বিষয়ক আলাপ-আলোচনাৰে ধ্যানত থাকি মনটোক ভাগি যাবলৈ নিদিয়াকৈ যিজনে হাঁহি-খেলি থাকে, তেওঁ নাথ সিদ্ধসকলৰ সংগতে থাকে (আন অৰ্থত ব্ৰহ্মক উপলব্ধি কৰে)।।৮।।

গোৰখনাথ প্ৰচাৰিত সাধন মাৰ্গৰ বিষয়বস্তু ভাষা আৰু গীতৰ গায়ন পদ্ধতি সম্বন্ধে এই পৰ্যন্ত যি আলোচনা কৰা হ'ল, সি শংকৰদেৱৰ সাধনমাৰ্গৰ বিষয়বস্তু গীতৰ ভাষা আৰু গায়ন পদ্ধতিৰ পূৰ্বকালীন সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিৰ এটা পৰিচয় দাঙি ধৰে । গোৰখনাথে গীতৰ ক্ষেত্ৰত জাতিগান শৈলী আৰু ৰাগ শৈলী দুয়োটাৰে ব্যৱহাৰ কৰিছিল; শংকৰদেৱেও এই দুয়ো শ্ৰেণীৰ গায়ন পদ্ধতি আৰু গায়ন পদ্ধতিৰ বাবে উপযোগী বিষয়ৰ পাঠ ৰচনা কৰিছিল । তথাপি গোৰখনাথৰ সমুখত উপস্থিত নোহোৱা এটা সমস্যা শংকৰদেৱৰ সমুখত উপস্থিত হৈছিল।

শংকৰদেৱৰ ৰাগ শৈলীৰ গীত ঃ গীতৰ লয়াত্মক গতিক তালে আৰু তালক মাত্ৰাই

শাসন কৰে। মাত্ৰা দুই শ্ৰেণীৰ । এক শ্ৰেণীৰ মাত্ৰা গীতৰ ভাৱানুকূল গতিৰ লগত জড়িত ৰাগ বা জাতিৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট শাস্ত্ৰীয় বিধানৰ লগত সম্বন্ধ । শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ বিধানে নিৰ্দিষ্ট কৰা মাত্ৰাবোৰৰ সংখ্যা ৰাগ জাতি আদি শৈলী ভেদে আৰু গীতৰ পাঠত থকা ছন্দভেদে সুকীয়া সুকীয়া হ'ব পাৰে; কিন্তু সংগীত শাস্ত্ৰৰ মাত্ৰাতকৈ পৃথক কথিত ভাষাৰ লগত জড়িত ব্যাকৰণ বিষয়ক মাত্ৰাৰ সংখ্যা পৰিবৰ্তন প্ৰক্ৰিয়া এটাই কিছুমান ভাষাৰ গীত ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত সমস্যাৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। গীতকাৰে গীত ৰচনাৰ সময়ত কোন ৰাগৰ কোন ছন্দৰ গীতৰ কোন অংশত কিমান সংখ্যক মাত্ৰাৰ প্ৰয়োজন হ'ব তালৈ চকু ৰাখিবলগীয়া হয়। সেই ক্ষেত্ৰত পাঠত থকা বৰ্ণসমূহৰ ব্যাকৰণ ভিত্তিক মাত্ৰাৰ সংখ্যাতকৈ জাতিশৈলী আৰু ৰাগশৈলীৰ উভয়ৰে সংগীতাত্মক ৰূপত মাত্ৰাৰ সংখ্যা বহুত বেছি হয় । এই প্ৰসংগত মাত্ৰাটো কি বস্তু সেই বিষয়ে সকলো শ্ৰেণীৰ লোকে ধাৰণা কৰিবপৰা এটা সাধাৰণ সূত্ৰ এনে ধৰণে দাঙি ধৰিব পাৰি। ক - মাত্ৰা এটা সময়ৰ পৰিমাণসূচক শব্দ। খ - কোনো বৈজ্ঞানিক যন্ত্ৰৰ সহায় নোলোৱাকৈ সময়ৰ পৰিমাণ নিৰূপণ কৰিবপৰা ই এটা লঘুতম একক । গ - স্বৰহীন এটা ব্যঞ্জন বৰ্ণৰ উচ্চাৰণ কালেই এটা মাত্ৰাৰ আধা ভাগ সময়সূচক লঘুতম ৰূপ বা অৰ্ধমাত্ৰা । ঘ - হ্ৰস্ব স্বৰ বা হ্ৰস্ব স্বৰ যুক্ত ব্যঞ্জনৰ উচ্চাৰণ কালেই একমাত্ৰাৰ কাল। ঙ - দীৰ্ঘস্বৰ বা দীৰ্ঘস্বৰ যুক্ত ব্যঞ্জন বৰ্ণৰ উচ্চাৰণ কাল দ্বি মাত্ৰাৰ কাল । প্লুত স্বৰৰ উচ্চাৰণ কাল তিনি বা ততোধিক মাত্ৰাৰ কাল বুলি ধৰা হয়। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত প্লুত স্বৰ শব্দটোতকৈ ভাৱোচিত স্বৰবিস্তাৰ শব্দহে বেছি উপযুক্ত যেন লাগে । স্পষ্ট কথা যে এই স্বৰ বিস্তাৰটো এটা বহুমাত্ৰিক প্ৰক্ৰিয়া। ৰস সৃষ্টিৰ অনুকূলে স্থায়ী ভাৱক পৰিপুষ্ট কৰি তোলাৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰক্ৰিয়াৰ স্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ। চ - মাত্ৰা বোলা বস্তুটোৰ প্ৰকৃত স্বৰূপটো হ'ল আকাশত সৃষ্টি কৰা বা কম্পনৰ সময় নিৰূপক ধৰ্মটোহে। এই কম্পন কালটো স্বৰ বা ব্যঞ্জনসূচক শ্ৰুতি গোচৰ ধ্বনি হ'বও পাৰে, নহ'বও পাৰে । ছ - শ্ৰুতি গোচৰ আৰু শ্ৰুতিহীন এই দুয়ো শ্ৰেণীৰ কম্পন বা মাত্ৰাই সংগীত কলাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান । এই দুয়ো শ্ৰেণীৰ মাত্ৰাই গীতৰ পাঠাংশত নিজৰ উপস্থিতিৰে গীতৰ সৌন্দৰ্যবৰ্ধনত ৰাগক সহায় কৰে । ৰাগত মাত্ৰাৰ উপস্থিতি তিনি প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে। ১- শব্দত থকা বৰ্ণসমূহৰ স্বাভাৱিক মাত্ৰা বা ব্যাকৰণ সিদ্ধ হ্ৰস্ব, দীৰ্ঘ আৰু প্লুত স্বৰৰ মাত্ৰা । যেনে - *জীৱন* শব্দটোত জী দীৰ্ঘস্বৰ যুক্ত বাবে দ্বি মাত্ৰিক, ৱ আৰু ন প্ৰতিটোৱেই হ্ৰস্ব স্বৰ যুক্ত বাবে এক মাত্ৰিক । গতিকে সম্পূৰ্ণ শব্দটোত চাৰিটা মাত্ৰা হয় । ২ - গোৱাৰ সময়ত এই স্বাভাৱিক মাত্ৰা ৰক্ষা নপৰিবও পাৰে । লয়াত্মক গতিত মাত্ৰাৰ সংখ্যা সাধাৰণতে বাঢ়ি যায়। ৩ - দুটা শব্দ আৰু দুটা চৰণ বা বাক্যাংশৰ শেষ বা মাজত শ্ৰুতিহীন মাত্ৰাও থাকিব পাৰে। সম্পূৰ্ণ এ ফাকি পদ বা বাক্যৰ শেষত শ্ৰুতিযুক্ত মাত্ৰা ক্ৰমে

ক্ৰমে স্বৰ বিস্তাৰৰ গতিত শ্ৰুতিহীন মাত্ৰাত পৰিণত হ'ব পাৰে । এই প্ৰসংগত মন কৰিবলগীয়া এটা কথা এই যে এটা হ্ৰস্ব বৰ্ণৰ ধ্বনি সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দীৰ্ঘ প্লুত আৰু স্বৰ বিস্তাৰৰ গতিত শ্ৰুতিহীন হ'ব পাৰে; কিন্তু এটা দীৰ্ঘ ধ্বনি হ্ৰস্ব ধ্বনিলৈ যাব নোৱাৰে । সাধাৰণ বাক্যত ব্যাকৰণৰ বিধানমতে পাদান্তৰ ধ্বনিৰ বিকল্প স্থিতি হ'ব পাৰে। অৰ্থাৎ পাদান্তস্থ স্বৰ হ্ৰস্ব হ'লেও দীৰ্ঘ ধ্বনিৰ হ'ব পাৰে। সেইদৰে দীৰ্ঘধ্বনিৰ স্বৰো হ্ৰস্বধ্বনিলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ব পাৰে। এই কথাবোৰ স্পষ্ট হ'বৰ কাৰণে তলত এটা উদাহৰণ দিয়া হৈছে । উদাহৰণটো কেলিগোপাল নাটৰ এটা গীতৰ প্ৰথম অংশ। গীতটোৰ ৰাগ অহিৰ, তাল-যতি ।

'বহুৰি গয়ো, ৰী গোপাল প্ৰাণ নাহেৰি ।
ফোকাৰে নিশ্বাস চলয়ে নাহি চৰণা
নয়না পূৰিত বাৰি ।।ধ্ৰুং।।
পদ - কুকুৰা ৰাৱে জানি ৰজনী শেষ
তাকু শপয় পূত মাথে ।
আজু বৈৰিণী নিশি নিমিষে পুহাবল
হামাকু তেজল প্ৰাণ নাথে',

মাত্ৰা লিপি - হ্ৰস্ব স্বৰ বা এক মাত্ৰা বুজাবৰ কাৰণে কোনো চিন ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাই । দীৰ্ঘ স্বৰধ্বনি বা দ্বিমাত্ৰিক ধ্বনিৰ বাবে বৰ্ণক ওপৰত s চিন দিয়া হৈছে। প্লুত স্বৰ বা ত্ৰিমাত্ৰিক বুজাবলৈ s- চিন আৰু স্বৰবিস্তাৰ বুজাবলৈ s...... চিন দিয়া হৈছে। শ্ৰুতিহীন মাত্ৰা বুজাবৰ কাৰণে ০ চিন দিয়া হৈছে ।

s ... o s s - o s ·· o s s o s ·· s s s s ....
বহুৰি গয়ো ৰী গোপাল প্ৰা ণ নাহেৰি

s s s o s s s ... o s o s s · s s ... o
ফোকাৰে নিশ্বাস চলয়ে নাহি চৰণা

s s s s s ss ...o
নয়না পূ ৰ ত বাৰি ।

s s s oss o s s ss
কু কু ৰা ৰাৱে জানি ৰজনী শেষ

ss s ss ... s s s
তাকু স্বপয় পূ ত মা থে

s so s so s s o s o ssss o
আ জু বৈৰিণী নিশি নিমিষে পুহাবল

SSS S SS - OS SS........ O
হামাকু তে জল প্ৰাণ নাথে ।।

সংযুক্ত বৰ্ণৰ আগৰ হ্ৰস্ব স্বৰৰ উচ্চাৰণো দীৰ্গ হয়। সেইবাবে নিশ্বাস শব্দৰ নি ধ্বনিটো দীৰ্ঘ হৈছে। এই প্ৰসংগত আৰু দুটামান মন কৰিবলগীয়া কথা আছে .
(১) এই গীতৰ ধ্ৰুৱ অংশৰ প্ৰথম শাৰীৰ পাঠ প্ৰকাশিত গ্ৰন্থসমূহত "বহুৰি গৌৰী গোপাল প্ৰাণ নেহাৰি" পোৱা যায়। এই অংশৰ প্ৰথম শব্দটো বাহুৰি হ'ব পাৰে । অন্যান্য প্ৰসংগত ঘূৰি যোৱা অৰ্থত বাহুৰি শব্দ পোৱা যায়। যেনে - 'ব্ৰজজন জীৱন বাহুৰি নাহি আৱত হামাকু কৰত অনাথা' (বৰগীত - উদ্ধৱবন্ধু মধুপুৰিৰহল মুৰাৰু শীৰ্ষক)
(২) আমাৰ আলোচ্য গীতত গৌৰী শব্দটো সাৰ্থক স্থিতিত নাই। কেলি গোপাল নাটত গৌৰী নামৰ কোনো বিশেষ গোপী নাই। এই শব্দটো গয়ো ৰী এই দুটা শব্দৰ সমষ্টিগত ভ্ৰষ্ট ৰূপ হোৱাহে সম্ভৱ। ৰী সম্বোধন পদ, গয়ো শব্দটো গল অৰ্থত প্ৰয়োগ হোৱা ব্ৰজ ভাষাৰ ক্ৰিয়াপদ।
(৩)নেহাৰি শব্দটো সাৰ্থক যেন বোধ নহয়। নেদেখা হ'ল -এই অৰ্থ প্ৰকাশক নাহেৰি শব্দৰ স্বৰবিপৰ্যয় ঘটি নেহাৰি হৈছে যেন লাগে। গীতটোৰ প্ৰসচংগমতে এজনী গোপীয়ে আন এজনী গোপীক কৈছে -ৰী(হেৰা) গোপালপ্ৰাম বহুৰি গয়ো (আমাৰ প্ৰাণস্বৰূপ গোপল ঘূৰি গ'ল), নাহেৰি (দেখা নাপাওঁ)।
(৪) ব্ৰজাৱলী ভাষা শৈলীৰ পাঠবোৰৰ অৰ্থ নুবুজাকৈ গতানুগতিকভাৱে গাই অহা এটা অভ্যাসৰ কাৰণে অৰ্থ বিপৰ্যয় আন ঠাইতো হয় । কীৰ্তনৰ কেইঠাইমানত জোঁান ওচৰা-উচৰিকৈ থকা এই শব্দ দুটাৰ অৰ্থ নুবুজি এটা জোনো>যোনো কৰি পেলোৱা হ'ল আৰু তাৰ অৰ্থ যেন বুলি ধৰি লোৱা হ'ল। তাৰ ফলত 'সুখে দুখে মুখে যোনো ছাড়ে ৰাম নাম' পাঠ প্ৰচলিত হ'ল। এই শব্দকেইটাৰ অৰ্থ কৰিলে 'সুখতো-দুখতো যেন ৰাম-নাম মুখে ছাড়ে অৰ্থাৎ ত্যাগ কৰে গ্ৰহণ নকৰে' এনে অৰ্থহে হয়, ৰাম নাম নেৰে অৰ্থ নহয়। 'জো ন ছাড়ে' বুলিলেহে সুখতো দুখতো মুখে যেন ৰাম নাম নেৰে অৰ্থ প্ৰকাশ পাব। নাটৰ গীত আৰু বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰতো পাঠৰ ক্ৰুতি-বিচ্যুতি বহুত আছে। গায়কসকলে অৰ্থ বুজি শুদ্ধ ৰূপত গোৱাৰ অভ্যাস কৰিব লাগে ।
(৫) ওপৰত দিয়া মাত্ৰালিপিৰ বহুৰি গয়ো ৰী, বাহুৰি গয়ো ৰী আৰু বহুৰি গৌৰী তিনিওটাতে মাত্ৰাৰ সমতা ৰক্ষা কৰিব পাৰি । সেইদৰে দ্বিতীয় শাৰীৰ ফোকাৰে আৰু সপ্তম শাৰীৰ হামাকু এই শব্দ দুটাৰ ফোকা আৰু হামা অংশ দুটা এক এক মাত্ৰা কৰি গালেও সম্পূৰ্ণ শাৰীৰ মাত্ৰাৰ সমষ্টি পাছৰ স্বৰ বিস্তাৰৰ সহায়েৰে সম্পূৰ্ণ সংখ্যাক কৰিব পাৰি; কিন্তু সংস্কৃত ভাষাত ৰচিত শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ উচ্চাৰণ বিধি তথা ব্যাকৰণৰ বিধি সপেক্ষে সেই পদ্ধতিটোও শুদ্ধ বুলি গ্ৰহণযোগ্য হ'ব নোৱাৰে। ওপৰৰ মাত্ৰা লিপিটো সংস্কৃত ভাষাৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতি ৰক্ষা কৰিহে দিয়াৰ চেষ্টা

কৰিলেও বহু সংখ্যক হ্ৰস্ব স্বৰৰ দীৰ্ঘ উচ্চাৰণ ব্যৱস্থাটো নিশ্চয় তাৰ ব্যতিক্ৰম বুলি ধৰিব লাগিব। সংস্কৃত ভাষাৰ গীতত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ উচ্চাৰণ ৰীতি কেনেদৰে সুৰক্ষিত থাকিব পাৰে, তাৰ উদাহৰণ স্বৰূপে গীত গোৱিন্দৰ তৃতীয়টো গীতৰ ধ্ৰুৱ অংশটো তলত উদ্ধৃত কৰা হৈছে। শুদ্ধ ৰাগত বৰগীত গাব জনা গায়কে *ৰূপক* তালত *বসন্ত* ৰাগৰ এই গীতাংশ গাই চালে উচ্চাৰণৰ লগত জড়িত মাত্ৰা সম্বন্ধীয় সাদৃশ্য আৰু বৈসাদৃশ্যটো ধৰিব পাৰিব।

গীত গোবিন্দৰ ধ্ৰুৱ ঃ

> 'ললিতলৱংগলতাপৰিশীলন কোমল মলয়সমীৰে।
> মধুকৰণিকৰকৰম্বিত কোকিল কূজিত কুঞ্জকুটীৰে।।
> বিহ্বৰন্তি হৰিৰিহ সৰস বসন্তে।
> নৃত্যতি যুৱতি জনেন সমংসখি বিৰহিজনস্য দুৰন্তে।।'

(৬) সংস্কৃত ভাষাৰ দৰেই যিবোৰ ভাষাৰ উচ্চাৰণত শব্দৰ প্ৰতিটো বৰ্ণই মাত্ৰাৰ নিৰ্দিষ্ট বিধি মানি চলা প্ৰথা আছে, সেইবোৰ ভাষাত সংস্কৃত ভাষাত ৰচিত শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ বিধি অনুসৰি শাস্ত্ৰীয় গীত ৰচনাৰ পথ সুগম হৈ থাকে। সেইবাবে সংস্কৃত ভাষাৰ লগত আন সকলো ভাৰতীয় লোক - ভাষাতকৈ অধিক ওচৰ সম্পৰ্কত থকা শৌৰসেনী প্ৰাকৃত আৰু শৌৰসেনী অপভ্ৰংশ জাত ব্ৰজভাষা, গুজৰাতী প্ৰভৃতি ভাষাত শাস্ত্ৰীয় সংগীত ৰচনাৰ কাম সহজ হৈ আছিল; কিন্তু লিখাত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ বিচাৰ থাকিলেও কথিত ভাষাৰ উচ্চাৰণত মাত্ৰাৰ সম্বন্ধ নথকা কামৰূপী ভাষাত শাস্ত্ৰীয় সংগীত ৰচনা কৰাটো কিছু অসুবিধাৰ কথা আছিল। সেইবাবে তাৎকালীক প্ৰচলিত সুবিধাজনক ভাষা এটাৰ সহায়লৈহে শংকৰদেৱে প্ৰথমতে শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ৰচনা কাৰ্যত হাত দিছিল। শংকৰদেৱে প্ৰথমবাৰ তীৰ্থলৈ যোৱাৰ আগতে শাস্ত্ৰীয় গীত ৰচনা কৰা নাছিল। 'মন মেৰি ৰাম চৰণহি লাগু' বুলি আৰম্ভ কৰা গীতটোকে তেওঁৰ প্ৰথম গীত বুলি কোৱা হয়। সেয়ে হ'লে তীৰ্থ ভ্ৰমণৰ মাজভাগত অৰ্থাৎ ঘৰৰপৰা ওলাই যোৱাৰ ৫/৬ বছৰমানৰ পাছতহে এই গীত ৰচনা কৰিছিল। এই গীত ৰচনাৰ স্থান বদৰিকাশ্ৰম বুলি কোৱা হয়। সেই সময়তেই নহয় খ্ৰী° পৃ০ ৪-৫ শতিকামানৰেপৰা ভাগৱত ধৰ্মৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰস্থল মথুৰা-বৃন্দাবন অঞ্চল অতিক্ৰম কৰি যাওঁতে সেই অঞ্চলত প্ৰচলিত লোকভাষা ব্ৰজাৱলী বা ব্ৰজভাষাৰ জ্ঞান আয়ত্ত কৰি লোৱাটো শংকৰদেৱৰ কাৰণে অসম্ভৱ নাছিল। উচ্চাৰণ পদ্ধতিত সংস্কৃত ভাষাৰ দৰে মাত্ৰাৰ শাস্ত্ৰীয় লক্ষণ সুৰক্ষিত থকা ব্ৰজভাষাত শাস্ত্ৰীয় গীত ৰচনাৰ অভ্যাস কৰাৰ প্ৰমাণ এই গীতৰ উচ্চাৰণ ৰীতিৰপৰা পোৱা যায়। তীৰ্থযাত্ৰীসকলে প্ৰধানভাৱে এটা ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিলেও সেইভাষাৰ লগত খাপ খুৱাকৈৰা অন্যান্য ভাষাৰ শব্দও সামৰি

লৈছিল। সেইবাবে শংকৰদেৱৰ বৰগীতসমূহ ব্ৰজ ভাষাৰ লগতে অপভ্ৰংশ সংস্কৃত আৰু অন্যান্য লোক ভাষাৰ শব্দই স্থান পাইছিল। এইদৰে প্ৰথম অৱস্থাত ব্ৰজাৱলী শৈলীৰে ৰাগ সংগীতত অভ্যস্ত হৈ পাছত লাহে লাহে অন্যান্য ভাষাৰ শব্দৰ পৰিমাণ কমাই নি যথাসম্ভৱ কামৰূপী ভাষাতে গীত ৰচনাৰ পৰিৱেশ গঢ় দিবলৈ ধৰিলে। শংকৰদেৱৰ এই আৰ্হিমতে মাধৱদেৱেও প্ৰথমতে ব্ৰজাৱলী ভাষাত আৰম্ভ কৰি পাছলৈ দুই-এটা শব্দৰ বাহিৰে সম্পূৰ্ণ শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰে ৰাগ-তাল ৰক্ষা কৰি গাবপৰা গীত তাৎকালীক কামৰূপী বা পুৰণি অসমীয়া ভাষাত ৰচনা কৰিবলৈ ধৰিছিল। প্ৰথম অৱস্থাত গীতত থকা শব্দসমূহৰ অশাস্ত্ৰীয় ধৰণৰ উচ্চাৰণে গীতৰ ভাৱ আৰু ৰাগ-তালৰ সৌন্দৰ্য হানি যাতে কৰিব নোৱাৰে, তালৈ চকু ৰাখিবলগীয়া হৈছিল। পাছলৈ গীতৰ শব্দাৱলীৰ মাত্ৰাৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ লক্ষণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰাকৈ শাস্ত্ৰীয় ৰাগ-তালত গীত গাবপৰা পৰম্পৰা গঢ় লৈ উঠিল। শংকৰী গায়ন পদ্ধতিত গোৰা শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ এইটো এটা ডাঙৰ বৈশিষ্ট্য বুলি ক'ব পাৰি। তথাপি এই সম্পৰ্কত সাৱধান হ'বলগীয়া দুটামান কথা আছে। এই বিষয়ে তলত আলোচনা কৰা হৈছে ।

শংকৰী গায়ন পদ্ধতিৰ শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্যৰ দুটামান দিশ ঃ স্থান সময় আৰু সমাজ ভেদে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ইতিহাসত বহুত পৰিবৰ্তন ঘটি আহিছে। জাতিগানৰ পাছত ৰাগ-সংগীতৰ উৎপত্তি এটা ডাঙৰ পৰিবৰ্তন। ৰাগ - সংগীতৰ অন্তৰ্গত নিবদ্ধগান বা প্ৰবন্ধ গীতৰ ক্ষেত্ৰতো অনেক পৰিবৰ্তন ঘটি আহিছে । ধ্ৰুৱগীত, ধ্ৰুৱপ্ৰবন্ধগীত, ধ্ৰুৱপদ আৰু ধ্ৰুপদ এনে পৰিবৰ্তনৰেই ফল। কিবা এটা পৰিবৰ্তন হ'লেই তাক শাস্ত্ৰ বিৰুদ্ধ বুলি ক'ব নোৱাৰি; কিন্তু সংৰক্ষণশীল শ্ৰেণীৰ বিচাৰকসকলে বহুদিনলৈকে নতুন বস্তুক স্বীকৃতি দিব নোখোজে । তেনেস্থলত স্বীকৃতি লাভৰ কাৰণে প্ৰচুৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু সবল যুক্তিৰ প্ৰয়োজন হয়। সেইবাবে যুক্তি, জনপ্ৰিয়তা আৰু পৰম্পৰাৰ ফালে চকু ৰাখি এই প্ৰসংগত আলোচনাৰ বাট মুকলি কৰাটো প্ৰথম কথা হৈ পৰিছে।

১। বৈদিক যুগৰপৰা চলি অহা পৰম্পৰামতে মাৰ্গ সংগীত অশাস্ত্ৰীয় নহয়। সেই দৃষ্টিত শংকৰী গায়ন পদ্ধতিও অশাস্ত্ৰীয় নহয়; কিন্তু মাৰ্গীয় সংগীতৰ লগতে লোকৰুচিয়ে কিছুমান অশাস্ত্ৰীয় বস্তু মিলাই পেলোৱা কাৰণে মাৰ্গসংগীতত বিকৃত উপাদানৰ প্ৰৱেশ ঘটিব পাৰে । এনেধৰণৰ বিকৃত উপাদানৰপৰা মাৰ্গ - সংগীতক বচাই ৰাখিব কাৰণে শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ইতিহাস আৰু তাত্ত্বিক বিশ্লেষণত গুৰুত্ব দিয়াৰ চেষ্টা কৰিবই লাগিব।

২। ৰাগ-সংগীতৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ ৰচনা কাল পৰ্যন্ত জাতি স্বৰ পদ্ধতিৰ গীতেই একমাত্ৰ শাস্ত্ৰীয় তথা মাৰ্গীয় পৰম্পৰা আছিল ।ৰাগ সংগীততো কেৱল স্বয়ংসম্পূৰ্ণ বিষয়বস্তুৰ পাঠহে শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ

কাৰণে গ্ৰহণ কৰা হ'ল। বিস্তৃত বিষয়বস্তুৰ প্ৰবন্ধ কাব্যৰ গেয় ৰূপত জাতিস্বৰৰ প্ৰাচীন শাস্ত্ৰীয় ৰূপটো স্বীকৃত হৈয়ে থাকিল । গতিকে শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ পূৰ্ণাংগ ধাৰাটো কেৱল ৰাগ - সংগীততে সীমাবদ্ধ বুলি ধৰি ল'ব নোৱাৰি। জাতি - সংগীত আৰু ৰাগ - সংগীত দুয়োটাৰ সমষ্টিটোহে পূৰ্ণাংগ শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ স্বৰূপ বুলি ধৰিব পাৰি। এই দৃষ্টিত শংকৰী গায়ন পদ্ধতিৰ মাৰ্গীয় বা শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ধাৰাত জাতি স্বৰ ভিত্তিক কীৰ্তন গ্ৰন্থৰ আৰু নাম-ঘোষাৰ পাঠো শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ পাঠৰ অন্তৰ্ভুক্ত হয়; কিন্তু যিকোনো সুৰত গোৱা কীৰ্তন আৰু নামঘোষাৰ পাঠ শাস্ত্ৰীয় হ'ব বুলি ধৰিব নোৱাৰি । তথাপি ৰাগ - সংগীতৰ নিবদ্ধগানৰ বস্তু আৰু অংগৰ সমষ্টি ৰূপ প্ৰবন্ধধৰ্মী পদ্ধতিটো অশাস্ত্ৰীয় লোকগীতৰ শ্ৰেণীবদ্ধ হ'ব নোৱাৰে । সেইবাবে কীৰ্তন আৰু নাম- ঘোষাৰো কেইটামান মাত্ৰালিপি বৰগীতৰ দৰেই তলত দিয়া হৈছে।

৩। মাত্ৰাভিত্তিক উচ্চাৰণৰ ক্ষেত্ৰত সংস্কৃত ভাষাত লিখিত সংগীত শাস্ত্ৰৰ নিয়ম সকলো ক্ষেত্ৰতে ৰক্ষা কৰাটো কামৰূপী বা পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ গীতত সম্ভৱ নহয়। শংকৰী গায়ন পদ্ধতিক শাস্ত্ৰীয় বুলি স্বীকাৰ নকৰাৰ পক্ষত ইও এটা যুক্তি হ'ব পাৰে। তথাপি দুই-এটা ব্যতিক্ৰম থাকিলেও এই ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট সচেতন হ'লে এই গায়ন পদ্ধতিৰ শাস্ত্ৰীয় চৰিত্ৰৰ প্ৰমাণ বহুত ক্ষেত্ৰত দিব পাৰি। এই বিষয়ক কেইটামান উদাহৰণ দাঙি ধৰা হৈছে।

৪। আজি-কালি শংকৰী গায়ন পদ্ধতিত স্বৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৰা বীণা জাতীয় বাদ্যৰ ব্যৱহাৰ অনেক গায়কে কৰিবলৈ লৈছে। শংকৰদেৱৰ সময়তো এই শ্ৰেণীৰ বাদ্য ব্যৱহাৰ হৈছিল, কিন্তু বহু বছৰ ধৰি স্বৰ নিয়ন্ত্ৰক বাদ্য ব্যৱহাৰ বৰ্জন আৰু গায়কৰ কণ্ঠ সাধনা নোহোৱা কাৰণে বৰগীতৰ গায়ন পদ্ধতি অনেক ক্ষেত্ৰত অশাস্ত্ৰীয় স্তৰলৈ নামি যোৱা দেখা যায়। ৰাগৰ লগত স্বৰ সাধনা আৰু তালৰ লগত মাত্ৰাৰ সাধনাৰো গুৰুত্ব আছে। মাত্ৰা বিসংগতিয়ে শব্দৰ উচ্চাৰণ বিসংগতিৰ যোগেদি অৰ্থ, ভাৱ আৰু ৰস সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো বিসংগতিৰ সৃষ্টি কৰে। এই বিসংগতিবোৰেই অশাস্ত্ৰীয়তাৰ লক্ষণ। এইবিলাকৰ লগতে কিছুমান ব্যাকৰণ বিষয়ক ক্ৰটিয়েও শাস্ত্ৰীয় ৰূপত আঘাত কৰে। মাত্ৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ যাওঁতে বাক্যাংশ আৰু শব্দক খণ্ডিত ৰূপ দিয়া তথা প্ৰয়োজনীয় আসত্তি (বাক্যত ভাৱ প্ৰকাশৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় দুটা শব্দৰ মাজৰ সামীপ্য) ৰক্ষা কৰিব নোৱৰা আদি ক্ৰটিসমূহে গায়ন পদ্ধতিক অশাস্ত্ৰীয় স্তৰলৈ অৱনমিত কৰে।

৫। শাৰংগদেৱ আৰু তেওঁৰ পৰবৰ্তী সংগীত-শাস্ত্ৰীসকলৰ দিনত প্ৰধানকৈ চাৰিটা ধাতু যুক্তক প্ৰবন্ধ গীতত থকাৰ কথা কোৱা হৈছিল যদিও, পাছলৈ সেইবিলাকৰ নাম আৰু সংখ্যাৰ কিছু পৰিবৰ্তন ঘটিছিল। গীতৰ বিষয়বস্তুটো শ্ৰোতাৰ গ্ৰহণৰ

কাৰণে উপস্থিত কৰা প্ৰথম কাৰ্যটোক উদগ্ৰাহ বোলা হৈছিল। নিবদ্ধ গীতৰ আৰম্ভণিৰ ৰাগবিস্তাৰ অংশটোক শংকৰী গায়ন পদ্ধতিৰ পৰম্পৰাৰ লোকেও উগাৰ বোলা শুনা যায়। বাদ্য সহ নিবদ্ধ ৰূপত গীত গোৱাৰ আগতে গুৰুঘাতৰ পাছত বাদ্য বন্ধ কৰি ধ্ৰুৱ অংশটো গোৱা হয়। এই অংশত বাদ্যসহ আগৰ ৰাগ বিস্তাৰ আৰু ধ্ৰুৱ অৰ্থাৎ পাঠৰ স্থায়ী ভাগ দুয়োটাৰে মিলন বা মেল হয় কাৰণে এই মিলন প্ৰক্ৰিয়াকে মেলাপক বোলাৰ যুক্তি আছে। ইয়াৰ পাছত বাদ্যসহ গোৱা গীতৰ অন্তৰ ভাগ বা ভিতৰৰ অংশক অন্তৰা বোলা হয়। একেবাৰে শেষৰ, ভাৱৰ দৃষ্টিত পৰিপক্ক অৱস্থা লাভ কৰা অংশটোক শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ভাষাত (চতুৰ্থটো বস্তুক) আভোগ বোলা হয়, কিন্তু অন্তৰা আৰু আভোগৰ মাজৰ ভাৱাত্মক বিকাশৰ তীব্ৰগতিৰ অৱস্থাটোক সঞ্চাৰী বোলা হয়। এতিয়া অন্তৰা নামৰ বস্তুৰ আগৰ ধ্ৰুৱ বা স্থায়ী অংশটোক প্ৰবন্ধ গীত বা নিবদ্ধ গীতৰ প্ৰথম বস্তু, অন্তৰাক দ্বিতীয় বস্তু, সঞ্চাৰীক তৃতীয় বস্তু আৰু আভোগক চতুৰ্থ বস্তু বুলি ধৰিব পৰা হ'ল। খ্ৰীঃ ১৫ শতিকামানৰ ভিতৰত কেৱল ৰাগ শৈলীৰ নিবদ্ধ গীততেই নহয়, জাতিস্বৰ শৈলীৰ গায়ন পদ্ধতিতো এই চাৰিটা ভাগে গুৰুত্ব লাভ কৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে বৰগীত, কীৰ্তন আৰু নাম-ঘোষাৰ গায়ন পদ্ধতিত স্থায়ী অন্তৰা, সঞ্চাৰী আৰু আভোগ এই চাৰিটা বস্তুৰ মাত্ৰালিপি দিয়া হৈছে। মাত্ৰাৰ উত্থান-পতনৰ যোগেদি তালবদ্ধতাৰ লগতে ৰাগ অথবা জাতিস্বৰৰ গতি তথা পাঠ অংশৰ বিষয়বস্তুৰ চিত্ৰও সমুখলৈ আহিব পাৰে।

(ক) নাটৰ গীতৰ উদাহৰণ আগতে দিয়া হৈছে। এই প্ৰসংগত একে জাতীয় ৰাগ পদ্ধতিৰ নিবদ্ধ গীতৰ তিনিটা ধৰণৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ব। প্ৰথমটো গীতত শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ সংস্কৃত ভাষাৰ যথা সম্ভৱ মাত্ৰানিষ্ঠ উচ্চাৰণৰ উদাহৰণ দেখা যায়। সম্ভৱতঃ এই কাৰণেই এই গীতটো শংকৰদেৱৰ প্ৰথম ৰচনা নহ'লেও বৰগীতৰ পুথিত প্ৰথম গীতৰূপে পোৱা যায়। যথাসম্ভৱ বোলাৰ কাৰণ এয়ে যে- সাধাৰণ কথিত বাক্য বা পদ্যতকৈ গীতত মাত্ৰাৰ সংখ্যা বৃদ্ধি পায়, কিন্তু বৃদ্ধিপোৱা মাত্ৰাবোৰ কেৱল দীৰ্ঘস্বৰক প্লুতস্বৰ বা ততোধিক মাত্ৰাৰ স্বৰবিস্তাৰৰ ৰূপ দি গালে বহুত ক্ষেত্ৰত শব্দৰ স্বাভাৱিক ৰূপটো বিকৃত হৈ পৰে। তেনেস্থলত দীৰ্ঘমাত্ৰাক তিনি মাত্ৰা বা বহু মাত্ৰালৈ নিয়াৰ লগত সংগতি ৰাখি হ্ৰস্বস্বৰৰ একমাত্ৰাকো দ্বিমাত্ৰিক দীৰ্ঘ কৰা হয়। এনে কৰিলে শব্দৰ স্বৰূপ বিকৃত নহয়, কিন্তু একেটা শব্দৰ হ্ৰস্বধ্বনিটো দীৰ্ঘ কৰি দীৰ্ঘ ধ্বনিক হ্ৰস্ব কৰিলে শব্দৰ স্বৰূপ বিকৃত আৰু কৰ্ণকটু হয়। এনেস্থলত হ্ৰস্বস্বৰৰ দীৰ্ঘৰূপ গ্ৰহণ কৰা হৈছে কাৰণে যথাসম্ভৱ বোলা হৈছে।

ৰাগ আশোৱাৰী -

S S O S S S...O S S S S S........O
জয় জয় যা দৱ জলনিধি জা ধৱ ধাতা

S O S S S S..........O
শ্ৰুত মাত্ৰা খিল ত্ৰাতা

S S S S S S S S S S S S O O S S S S S S ....O
স্মৰণে কৰয় সিদ্ধি দীন দয়া নিধি ভকত মুকুতি পদ দা তা

S S S S S......O
জলনিধি জাধৱ ধাতা । (ধ্ৰুৱ)

পদ

S S S S S O O S S S O
জগজন জীৱন অজন জনাৰ্দন

O O O S S ...O
দনুজ দমন দুখ হাৰী

S S S S S O S S S S S S S...O
মহদা নন্দ কন্দ পৰমানন্দ

S S S S S S S S S ...O
নন্দ নন্দন বনচাৰী ।। (অন্তৰা)

O S O S OS O
বিবিধ বিহাৰ বিশাৰদ শাৰদ

S O S S S S S S...O
ইন্দু নিন্দি পৰকাশী

S S O S O S S O S S S S S..O
শেষ শয়ন শিৱ কেশী বিনাশন

S S S S
পীত বসন অবিনাশী । (সঞ্চাৰী)

S S OS S S O S S O S S S...O
জগত বন্ধু বিধু মাধৱ মধুৰিপু

S O S S S S S S S S S S S S O
মধুৰ মুকুতি মুৰ নাশী কেশৱচৰণ সৰোৰোহ কিংকৰ

ঽ ঽ ০ঽ ঽ ঽ··
শংকৰ এহু অভিলাষী (আভোগ)

SS SSS SS S SS....O
জয় জয় যাদৱ জলনিধি জা ধৱ ধাতা।

অন্তৰা-সঞ্চাৰী আৰু সঞ্চাৰী আভোগৰ মাজতো স্থায়ী বা ধ্ৰুৱ অংশৰ আবৃত্তি কৰা হয়। গীতটোত বাক্য নায়েই, গোটেইবোৰ বিশেষ্য-বিশেষণ শব্দ। তথাপি সংস্কৃত ভাষাৰ মাত্ৰানিষ্ঠ ৰূপটো উচ্চাৰণত ৰক্ষা কৰাটো সহজসিদ্ধ হোৱা নাই।

(খ) এই গীত ব্ৰজাৱলী ভাষা শৈলীৰ পূৰ্ণাংগ প্ৰবন্ধ গীত। ৰাগ ধনশ্ৰী

ঽ ঽ ঽ ঽ ঽ ঽ S-S-O S-S- -O
নাৰায়ণ কাহে ভকতি কৰোঁ তেৰা।

S-.S SS S-SO S-S S S O
মেৰি পামৰু মন মাধৱ ঘনে ঘন

S- S S S S- S-
ঘাতুক পাপ ন ছোড়া।। ধ্ৰু

S- O SSS Oঽ S-ঽS
পদ- যত জীৱ জংগম কীট পতংগম

S O S SO S S S- S-
অগ নগ জগ তেৰি কায়া

S S S S S S S S
সবকহু মাৰি পূৰত ওহি উদৰ

S- S S S- S- -
নাহি কৰত ভূত দায়া ।। (অন্তৰা)

S S S S S S S
ঈশস্বৰূপে হৰি সব ঘটে বৈঠহ

S-S S S S S-
যৈছন গ গ ন বিয়াপি।

ঽ ঽ S S- S S S
নিন্দাবাদ পৈশুন হিংসা হৰি

S- S S S S
তেৰি কৰোহো হামু পাপী।। (সঞ্চাৰী)

S S S S S S S
কাকু শংকৰ কৰ কৰহু করুণা নাথ

S- S S S- S - - O
যো ন ছাড়হু ৰাম বাণী

S- S- S S
সব অপৰাধক বাধক তুৱা নাম

S- S- S S- S-
তাহে শৰণ লেহু জানি।। (আভোগ)

বৰ্তমান প্ৰচলিত নিয়মত গায়কসকলৰ কোনো কোনোৱে 'নাৰায়ণ' আৰু কোনোৱে 'নাৰায়ণ' গায়। ইয়াত দিয়া মাত্ৰালিপি মতেও গাব পাৰি।

(গ) মাধৱদেৱ বিৰচিত এই গীতটি দুটা অপভ্ৰংশ শব্দৰ বাহিৰে বাকী সকলো শব্দ পুৰণি কামৰূপী ভাষাৰ। ব্ৰজাৱলী প্ৰ ভাৱ নথকা এনেধৰণৰ ভালেকেইটি গীত শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ ৰচনাত পোৱা যায়। শংকৰী গায়ন শৈলীৰ এই শ্ৰেণীৰ বৰগীতত সংস্কৃত ভাষাৰ দৰে শব্দৰ মাত্ৰানিষ্ঠ ৰূপটো ৰক্ষা কৰাটো যে অসম্ভৱ তাত সন্দেহ নাই। তথাপি গায়ন শৈলীটো সংস্কৃত শব্দ প্ৰধান তথা ব্ৰজাৱলী শব্দ প্ৰধান আনবিলাক গীতেৰে একেই। সেই বাবে মন কৰিবলগীয়া কথা যে অসমীয়া শব্দৰ ব্যঞ্জনান্ত ধ্বনি শাস্ত্ৰীয় ৰাগৰ অনুকূল নহয়। ব্যঞ্জনান্ত ধ্বনিয়ে শাস্ত্ৰীয় গীতক লোকগীতৰ ফালে আকৰ্ষণ কৰি লৈ যাব। গতিকে কামৰূপী শব্দৰ উচ্চাৰণো স্বৰান্তহে হ'ব। তলৰ গীৰ ৰাগ-ভাটিয়ালী। সকলো পূৰ্ণাংগ শাস্ত্ৰীয় গীতত স্থায়ী, অন্তৰা, সঞ্চাৰী আৰু আভোগ এই চাৰিটা ভাগ গায়ন পদ্ধতি মতে থাকিলেও সকলো গীতৰে পাঠত এটা ধ্ৰুৱ আৰু তিনিটা পদ নাথাকিবও পাৰে। ধ্ৰুৱ আৰু দুফাঁকি পদৰ গীতকো চাৰিভাগ কৰি গায়কে গাব পাৰে। কেতিয়াবা সঞ্চাৰী ভাগটো নাগাবও পাৰে। এই গীতৰ পদত এফাঁকি বেছি আছে। ইয়াত সম্পূৰ্ণ গীতৰ মাত্ৰা লিপি নিদি কেৱল স্থায়ী, এফাঁকি অন্তৰা আৰু এফাঁকি আভোগৰহে মাত্ৰালিপি দিয়া হৈছে।

S SS-S S-S- ,SS S-SS
দয়াৰ ঠাকুৰ হৰি যদুমণি ঐ ৰাম

S S S S S- S- -O
অধমে তোমাৰ নাম ডাকে।

S-S- S-SS-S- S S S S S- -
কৃপা কৰা নাৰায়ণ আমাৰ চঞ্চল মন

S SSS- S S- -
তোমাৰ চৰণে যেন থাকে।। (ধ্ৰুৱ)

SS S S S S-S S S- S- O
এক বিপ্ৰ অজামিল মন্দ মতি পাপশীল

s- s- ss s s- s-o
পুত্ৰভাবে সুমৰি তোমাৰে।
s- s s s- s- s-o s s s s - -
কৰ্মবন্ধ কৰি নাশ পাইলন্ত বৈকুণ্ঠে বাস
s- s s s s s -
ইটো আতি বিদিত সংসাৰে। (অন্তৰা)
x x x x x
s s s s s ১ s s s s
সকল নিগমে কয় অতয়ে তোমাক পায়
s s s s s s s-s-o
আৰু ভালে জানি নাৰায়ণ
-s sss s s s s s s s
মাধৱ মূৰুখ মতি তুৱা পাৱে যদুপতি
s s s s s ss
সত্যে সত্যে পশিলো শৰণ ।: (আভোগ)

এই গীতৰ উচ্চাৰণত সংস্কৃত ব্যাকৰণৰ হ্ৰস্ব - দীৰ্ঘ বিধানৰ সম্বন্ধ নাই। ৰাগত থকা স্বৰসমূহৰ গতিমতে বৰ্ণৰ উচ্চাৰণ হ্ৰস্ব বা দীৰ্ঘ হ'ব পাৰে। ভাষা পুৰণি অসমীয়া কাৰণে অসমৰ বাহিৰৰ শ্ৰোতৰ বাবে ইয়াৰ উপযোগিতা কম। তদুপৰি সামগ্ৰিকভাবে বিচাৰ কৰি চালে দেখা যায় যে সংস্কৃত ভাষা ৰচিত শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ মাত্ৰা বিচাৰৰ দিশটো স্বৰ আৰু ৰাগ তালৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য হ'লেও সংস্কৃত উচ্চাৰণৰ মাত্ৰা পদ্ধতিটো শংকৰী গায়ন পদ্ধতিত ব্ৰজাৱলী ভাষা শৈলীৰ সহায় ল'লেও সৰ্বত্ৰ অপৰিহাৰ্য বুলি গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। এনেস্থলত শংকৰী গায়ন পদ্ধতিৰ গীতসমূহে শাস্ত্ৰীয় সংগীত ৰূপে স্বীকৃতি লাভ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত উচ্চাৰণ বিষয়ক এই সমস্যাটোৰ কথা সৰ্বভাৰতীয় সংগীতজ্ঞসকলৰ বিচাৰ ক্ষেত্ৰত উপস্থিত কৰি এই বিষয়ক নতুন নীতি নিৰ্ধাৰণৰ বাবে প্ৰচেষ্টা চলাব লাগিব।

(ঘ) কিছুমান কাম পৰম্পৰাজনিত অভ্যাসবশতঃ কৰাটো সহজ হৈ পৰে, কিন্তু সেই কামবোৰৰ যুক্তিসংগত কাৰণ আৰু তাৰ ফল সম্বন্ধে বিচাৰ কৰা অভ্যাস নাথাকিলে পৰম্পৰা আৰু অভ্যাস দুয়োটা ত্ৰুটিপূৰ্ণ হ'ব পাৰে। পৰম্পৰা জনিত অভ্যাসত কৰা কামবাৰ শুদ্ধ হ'লেও সেই শুদ্ধতাৰ যুক্তিপ্ৰদৰ্শন কৰিবপৰা যোগ্যতা থকা আৱশ্যক। এই যোগ্যতা নাথাকিলে দূষিত পৰিৱেশত পৰি শুদ্ধ ৰূপটো অজ্ঞাতসাৰেই বিকৃত হৈ যাব পাৰে। শংকৰী গায়ন পদ্ধতিৰ প্ৰসংগীয়া নামত কীৰ্তন শাস্ত্ৰীয় তথা মাৰ্গসংগীত ৰূপে গোৱা হয়। কীৰ্তন ৰাগ-সংগীত নহয়, কিন্তু ৰাগৰ

মূল মেল বা ঠাটৰ আধাৰ যি সপ্তস্বৰ সেই সপ্তস্বৰ ভিত্তিক জাতিস্বৰত গোৱা হয় কাৰণে সংগীত শাস্ত্ৰৰ ইতিহাসে এই গায়ন পদ্ধতিক শাস্ত্ৰীয় বুলি মানি আহিছে। ৰাগ নহ'লেই অশাস্ত্ৰীয় নহয়। তথাপি লোকগীত আৰু শাস্ত্ৰীয় গীতৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য বিভিন্ন ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন লয়ত গোৱা কীৰ্তনৰ সুৰত ধৰিব পাৰি। বৰ্তমান প্ৰসংগীয়া নামৰ গুৰি ধৰা নামলগোৱাসকলে পৰম্পৰাজনিত অভ্যাস শুদ্ধৰূপত ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰি বা পাৰিলেও অধিক জনপ্ৰিয়তা লাভত গুৰুত্ব দি বিকৃত ৰূপত কীৰ্তন গাবলৈ লোৱা দেখা গৈছে। আনহে নালাগে সত্ৰাধিকাৰসকলৰ ভিতৰতো এনে প্ৰয়াস দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। এই শ্ৰেণীৰ লোকৰ অজ্ঞতা আৰু অদূৰদৰ্শিতাই অসমৰ গৌৰৱৰ বস্তু এটা বিশিষ্ট গায়ন পদ্ধতিৰ বৰ্তমান আৰু ভৱিষ্যৎ উভয়কে শেষ কৰি আনিবলৈ ধৰিছে।

ৰাগসংগীতৰ নিবদ্ধ গীতত স্থায়ী, অন্তৰা, সঞ্চাৰী আৰু আভোগ চাৰিটা ভাগ থকাৰ কথা আগতে কোৱা হৈছে। বৰগীত নিবদ্ধৰাগ সংগীত কাৰণে তাৰ গায়ন পদ্ধতিৰ সুকীয়া সুকীয়া ভাগত সুকীয়া সুকীয়া তাল প্ৰয়োগৰ কাৰণে সুবিধা ৰখা হয়। এই কাৰণে পূৰ্ণাংগ গায়ন পদ্ধতিত গাবলগীয়া বৰগীতত তালৰ নাম বান্ধি থোৱা নহয়। এনেস্থলত আজিকালি প্ৰকাশিত বৰগীতৰ কিতাপত তালৰ নাম দি আৰু সেই আৰ্হিমতে গায়কসকলেও এখন তালত সভাই সমিতিয়ে বৰগীত গাবলৈ গৈ বৰগীতৰ মৰ্যাদা হানি কৰিছে। শংকৰী গায়ন পদ্ধতিত বৰগীতহে নালাগে কীৰ্তন আৰু নামঘোষাও নিবদ্ধ ৰাগসংগীতৰ দৰে চাৰিটা ভাগত গোৱা হয়। গায়কসকলে সেই কথা শাস্ত্ৰীয় দৃষ্টিৰে ক'ব নোৱাৰিলেও পৰম্পৰাজনিত অভ্যাস অনুসৰি কাৰ্যতঃ পালন কৰি আহিছে। উদাহৰণ তলত দিয়া হৈছে।

S- S- S-S- S- SS O S-S S S- - - O
ঘোষা ঃ ভাই মুখে বোলা ৰাম হৃদয়ে ধৰা ৰূপ

S-S- S S S S S-S S- S- S-
এতেকে মুকুতি পাইবা কহিলো স্বৰূপ।। (স্থায়ী)

S S S S S S S -S S - S - O
পদ ঃ শুক মুনি বদতি শুনিয়ো পৰীক্ষিত।

S- S- S S S- S- SS S-S-O
কৃষ্ণক° কলংক দিয়া ডৰি সত্ৰাজিত।। ১।।

S S- S S S- S- S- -
আপোনাৰ কন্যা আনি দিলন্ত কৃষ্ণক।

S S S S SSS S-S-SO
স্যমন্তক মণি দিলা লগত যৌতুক।। ২।।

S S- S S S S S- SO
শুকত শোধন্ত দুনাই ৰাজা পৰীক্ষিত
S S S S S S- SO
দিলে কিবা কলংক কৃষ্ণক সত্ৰাজিত।। ৩।।(অন্তৰা)

ঘোষাৰ পাছৰ দুটা মান পদ ঘোষাৰে সৈতে একেসুৰ একেগতিত বাদ্য সংযোগ নকৰাকৈ গোৱাৰ পাছতো একে চসুৰত একেগতিত গোৱা হয়। এই পৰ্যন্ত নিবদ্ধ গীতৰ স্থায়ী লক্ষণ সুৰৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়। ওপৰত পদসংখ্যা ২ পৰ্যন্ত স্থায়ীৰ লক্ষণ ৰাখি মাত্ৰালিপি দিয়া হৈছে, কিন্তু তৃতীয়পদ ফাঁকিও স্থায়ীৰ দৰেই গাব পাৰি। ওপৰত তৃতীয় ফাঁকি পদ আৰোহণ ধৰ্মী অন্তৰাৰ মাত্ৰালিপিত দিয়া হৈছে। অন্তৰাৰ ভিতৰত একাধিকবাৰ স্বৰৰ গতি আৰু তালৰ পৰিবৰ্তন হ'ব পাৰে। অনুসন্ধিৎসুসকলে লক্ষ্য কৰিলে এই বিষয়ে নিজে জানিব পাৰিব। তলত একেটা কীৰ্তনৰে এফাঁকি সঞ্চাৰী আৰু এফাঁকি আভোগৰ মাত্ৰালিপি দিয়া হৈছে। পদৰ সুৰ তাল সলনি হোৱাৰ লগতে ঘোষাৰ বা স্থায়ীৰ সুৰো সলনি হয় যদিও এই উদহাৰণত কেৱল পদৰহে মাত্ৰালিপি দিয়া হৈছে।

S S S S S S- SO
সূৰ্য যেন প্ৰকাশিয়া আসে দ্বাৰকাক।
S S S S S S- SO
ৰশ্মিয়ে চক্ষুক পীড়ে দেখি প্ৰজা জাক।।
৯।।(সঞ্চাৰী)
X X X X X
S S S S S S S S S S S S S-SO
তাতেসে আসন্ত সূৰ্যে দেখিবে তোমাক।
S S S S S
বোলা হৰি হৰি উদ্ধাৰিয়ো আপোনাক।।১৬।। (আভোগ)

(ঙ) প্ৰসংগত গোৱা নামঘোষাৰ প্ৰতি ফাঁকি পদকে স্থায়ী অন্তৰা, সঞ্চাৰী আৰু আভোগ চাৰিভাগত সুকীয়া তালত গোৱা হয়। উদাহৰণ তলত দিয়া হৈছে।

S S S S SS S- S
বেদৰ গুপুত বিত্ত নাৰায়ণ এ ৰাম
S S S S S S S- SO
দৈৱকীত হন্তে সাক্ষাতে ভৈলা বিদিত।
S S S-S S- S
জীৱৰ তাৰণ হেতু নাৰায়ণ এ ৰাম

S S S S- SO
প্ৰচাৰিলা নিজ যশ ধৰ্ম বিপৰীত ।। (স্থায়ী)

S S S S S S S S- S
বেদৰ গুপুত বিত্ত নাৰায়ণ এ ৰাম

S S S S S S S-O
দৈৱকীত হন্তে সাক্ষাতে ভৈলা বিদিত

S S S S S- S
জীৱৰ তাৰণ হেতু নাৰায়ণ এ ৰাম

S S S S- SO
প্ৰচাৰিলা নিজ যশ ধৰ্ম বিপৰীত। (অন্তৰা)

S S S S S S S S- S- S
বেঁদৰ গুপুত বিত্ত নাৰায়ণ এ ৰাম

S S S S S S S-O
দৈৱকীত হন্তে সাক্ষাতে ভৈলা বিদিত।

S S S S S S S- S-
জীৱৰ তাৰণ হেতু নাৰায়ণ এ ৰাম

S S S S-SO
প্ৰচাৰিলা নিজ যশধৰ্ম বিপৰীত।। (সঞ্চাৰী)

S S S S-SO
প্ৰচাৰিলা নিজ যশ ধৰ্ম বিপৰীত।। (আভোগ)

৬) **ব্যাকৰণ বিৰুদ্ধ ক্ৰটি ঃ** সংগীত শাস্ত্ৰবিষয়ক ক্ৰটি সাধাৰণ শ্ৰোতাৰ কাণত আৰু মনত নাবাজিব পাৰে, কিন্তু গীতৰ ভাষা প্ৰধান অংশবোৰত থকা ক্ৰটিবোৰে সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত থকা গুণৰ ওপৰতো আঘাত কৰে। তেতিয়া ৰাগ, তাল আৰু স্বৰ আদি সকলো ক্ষেত্ৰতে নিৰ্দোষ হৈয়ো বাৰ কটু আৰু শ্ৰুতি কটু হয়। তলত এটা গীতৰ সহায়েৰে উদাহৰণ দিয়া হৈছে।

ৰাগ ভাটিয়ালী ঃ

S S- S S S S- S- SO S-SO
হৰি মোৰ° হৰি মোৰ, এ দীন দয়াল

S- S- S S- S S S-O S S-S- S- S-S
কে জানিতে পাৰয় তোমাৰ ঠাকুৰাল ।। ধ্ৰুং।।

পদ-

s s s s- s-s- s s s- s-s-
নাহি জন্ম° তোমাৰ° তথাপি জন্ম° ধৰা।
s s- s s- s s- ss-o s-
সোহি জন্মে জীৱৰ° জনম দূৰ কৰা ।। ১ ।।

s s s s-o s s-o s- - s- s-o
সহজ অকর্তা কর্ম কৰা অপৰ্যন্ত
ss- s s s s-o s s-o s-s s s-
সোহি কর্মে জীৱৰ কর্মৰ কৰা অন্ত।।২।।

ss s so s-s s- s-
তুমি প্ৰভু নিৰ্গুণ গুণৰ সীমা নাই।
s sss s-s-o ss s- s-
নিৰ্গুণ হোৱয় জীৱ সোহি গুণ গাই।। ৩।।

s s s s s-o s- s s s-s-o
কহয় মাধৱ মেৰি ওহি আশা মনে
ss s s s s s-o s-s- s- -
সহজ পীৰিতি মাগোঁ তোমাৰ চৰণে।। ৪।।

মাত্ৰা লিপিৰ চিন দিবৰ কাৰণে খালী ঠাইৰ প্ৰয়োজনত বহুত ঠাইত বৰ্ণ সেৰেঙা কৰা হৈছে, কিন্তু সকলো ঠাইতে সেই বাবেই নহয়, মধ্যস্থ বিৰামৰ বাবেও ঠাই খালি ৰখা হৈছে। প্ৰথম শাৰীৰ এ আৰু দীন ৰ মাজত বিৰামৰ প্ৰয়োজন। এ সম্বোধন সূচক এটা সুকীয়া শব্দ। দীনদয়াল এটা শব্দ। দীন আৰু দয়ালৰ মাজত বিৰাম হ'ব নালাগে। সেইদৰে কে কৰ্তাবাচক সুকীয়া শব্দ। গতিকে ক্ৰিয়াবাচক জানিতে শব্দ আৰু কে শব্দৰ মাজত বিৰাম নাথাকিলে অৰ্থৰ বিসংগতি ঘটিব। পদৰ প্ৰথম শাৰীৰ তোমাৰ তথাপি এই শব্দ দুটা সুকীয়া সুকীয়া বাক্যাংশৰ অংগ। বহুত গায়কে তোমাৰত আৰু থাপি জন্ম ধৰা কৰি গায়। এনে অৰ্থহীন প্ৰয়োগ শাস্ত্ৰীয় সংগীতত কেতিয়াও গ্ৰহণযোগ্য হ'ব নোৱাৰে। শাস্ত্ৰীয় নালাগে লোকগীততো এনে প্ৰয়োগ গ্ৰাহ্য নহয়। সেইদৰে পঞ্চম শাৰীৰ অকৰ্তা কৰ্ম, সপ্তম শাৰীৰ নিৰ্গুণগু, ণৰসীমা এনেধৰণৰ ভুল প্ৰয়োগ কোনো ক্ষেত্ৰতে গ্ৰহণযোগ্য নহয়। আনহাতে অনেক গায়কে দুটা শব্দৰ মাজত থাকিবলগীয়া সামীপ্য ৰক্ষা নকৰা কাৰণেহে সংগীতৰ প্ৰয়োজন। শব্দৰ অস্পষ্ট উচ্চাৰণ, বাদ্যৰ আতিশয্যত গীতৰ শব্দ ধৰিব নোৱৰা হোৱা প্ৰভৃতি আৰু অনেক ত্ৰুটি - বিচ্যুতি দেখা যায়। এইবোৰ ইচ্ছাকৃত নহয়, কিন্তু কিছুমান ভুল জানি শুনিও কৰা হয়। বৰগীত এজন মানুহে বাদ্য নোহোৱাকৈ

প্ৰসংগীয়া নামতো অনিবদ্ধ ৰূপত গোৱা হয়। সেইটো শাস্ত্ৰীয় হ'লেও পূৰ্ণাংগ নহয়। পূৰ্ণাংগ নিবদ্ধ গীত মাৰ্গসংগীতৰূপে সমূহীয়া গীত। বৰ্তমান গীতৰ কেছেটবোৰ বাদ্যসহ নিবদ্ধ ৰূপত গাওঁতেও মাৰ্গীয় আৰ্হিত গোৱা দেখা বা শুনা নাযায়। মীৰা ভজনৰ অনুকৰণত এজনৰ কণ্ঠতহে শুনা যায়। গুৰুঘাত মাৰি, ৰাগতানি বাদ্য বন্ধ কৰি লৈ অনিবদ্ধ ৰূপত এবাৰ মূল গায়কজনে ধ্ৰুৱটো গাই দিয়াৰ পাছত আনসকলে সমস্বৰে গোৱাৰ প্ৰথা আছে। তাৰ পাছতহে বাদ্যসহ সমস্বৰে ধ্ৰুৱ আৰু পাছৰ অন্তৰা তথা সঞ্চাৰী অংশ গায়। বাদ্যসহ সঞ্চাৰী গোৱাৰ পাছত বাদ্য বন্ধ কৰি আকৌ মূল গায়কে অনিবদ্ধ ৰূপত আভোগৰ এশাৰী পদ গায় আৰু পাছত সমস্বৰে বাদ্যসহ সম্পূৰ্ণ পদ সকলোৱে গাই সামৰণি মাৰে। এতিয়া ব্যৱসায়ধৰ্মী কেছেটৰ বৰগীতে বৰগীতৰ মাৰ্গীয় ৰূপটোৰ ভৱিষ্যৎ অন্ধকাৰৰ মাজলৈহে ঠেলি পঠিয়াইছে ।

বিঃ দ্রঃ - এই নিবন্ধ-লেখক সংগীতজ্ঞ আৰু গায়ক নহয়। গতিকে মাত্ৰা লিপিবোৰৰ ইফাল-সিফাল হ'ব পাৰে। সংগীতজ্ঞসকলৰ বিচাৰৰ কাৰণেহে উদাহৰণ দাঙি ধৰা হৈছে।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত অলংকাৰ

প্ৰকাশ গোস্বামী

প্ৰাচীন ভাৰতীয় আলংকাৰিকসকলৰ প্ৰায় সকলোৱেই এই কথা মানি লৈছিল যে বাগাৰ্থ অৰ্থাৎ শব্দ আৰু অৰ্থ লৈয়েই কাব্য শৰীৰ গঠিত। এই বাগাৰ্থৰ বৈশিষ্ট্য বা বিশেষ ধৰ্মৰ সন্ধান কৰিবলৈ গৈ আলংকাৰিকসকলৰ প্ৰথম ভাগৰ দলটোৱে অলংকাৰ-তত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল।[১] অলংকাৰ শব্দটোৰ বুৎপত্তি এনেধৰণৰ অলং+কৃ+ঘঞ। অলম্ শব্দটোৱে অলংকাৰৰ সৌন্দৰ্য -সম্পৃক্ততাৰ ইংগিত তাৰ প্ৰাচীন প্ৰাথমিক অৰ্থটোৱেই দিয়ে -সেই প্ৰাথমিক অৰ্থটো হ'ল নিৰ্দিষ্ট কাৰ্য সম্পাদনৰ শক্তি আৰু সামৰ্থ্য। যদি কাব্যৰ উদ্দেশ্য হয় ৰসসৃষ্টি বা সৌন্দৰ্যসৃষ্টি কৰ্ম, তেনেহলে সেই মূল উদ্দেশ্য পোষকতা কৰাৰ সামৰ্থ্যৰ ইংগিত অলং অব্যয়ৰ মাজতে নিহিত হৈ আছে।[২] সেয়ে অলংকাৰিকসকলৰ অন্যতম আচাৰ্য বামণে কৈছে যে অলংকাৰৰ বাবেই কাব্য গ্ৰহণীয় হৈ উঠে।[৩]

আলংকাৰিকসকলৰ প্ৰাচীনতম আচাৰ্য ভৰত মুনিয়ে কেৱল চাৰিটা অলংকাৰৰ কথাহে কৈছিল[৪] আৰু সেই চাৰিটা হ'ল উপমা, ৰূপক, দীপক আৰু যমক। আনুমানিক খ্ৰীষ্টিয় প্ৰথম শতিকাৰ এই আলংকাৰিকজনৰপৰা আৰম্ভ কৰি খ্ৰীষ্টিয় ষোড়শ শতিকাৰ অপ্পয় দীক্ষিতলৈকে অলংকাৰৰ প্ৰভাৱ আৰু সংখ্যা সন্দৰ্ভত আলংকাৰিকসকলৰ মাজত যথেষ্ট মত পাৰ্থক্য আছে।[৫] আচাৰ্য দণ্ডীয়ে ক'লে, - 'সদায় নতুন নতুন অলংকাৰৰ কল্পনা হ'বই লাগিছে, অলংকাৰৰ বিষয়ে কেনেকৈ শেষ কৰিব পাৰে'[৬]- আলংকাৰিক ৰুদ্ৰটে কৈয়েই দিলে, 'হৃদয়ত আহ্লাদ জন্মাব পৰা যিমানবোৰ অৰ্থ হ'ব পাৰে, অলংকাৰৰ সংখ্যাও সিমানেই।'[৭]

সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰত উল্লিখিত এই অলংকাৰসমূহে প্ৰাচীনকালৰেপৰাই অসমীয়া কাব্য সাহিত্যৰ বুকু শুৱনী কৰি আহিছে। মৌখিক গীত, কবিতাৰ উপৰি অসমীয়া লিখিত সাহিত্যৰ প্ৰথম নিদৰ্শন চৰ্যাপদসমূহতে বিভিন্ন অলংকাৰৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। চৰ্যাপদৰ পৰৱৰ্তী প্ৰাক্ শংকৰ কবিসকলৰ কাব্যতো প্ৰচুৰ পৰিমাণে অলংকাৰ ব্যৱহৃত হৈছে। এই প্ৰসংগত কেৱল মাধৱ কন্দলিৰ 'ৰামায়ণ'তে শতাধিক

অলংকাৰৰ প্ৰয়োগ হোৱা কথাটো স্মৰণ কৰিব পাৰি। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে তেওঁৰ কাব্য-গীত-নাটত সুষম আৰু আকৰ্ষণীয় ভালেমান অলংকাৰ প্ৰয়োগ কৰি অসমীয়া কাব্যক মহত্ত্ব দান কৰি গৈছে। প্ৰসংগক্ৰমে স্মৰণযোগ্য যে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰাজি মূলতঃ অনুবাদ সাহিত্য। অৱশ্যে অনুবাদ সাহিত্য হ'লেও শংকৰ সাহিত্যত মৌলিকতাৰ স্ফুৰনো ঘটিছে যথেষ্টভাৱেই। তাৰ উপৰি শংকৰদেৱৰ সাহিত্য-সৃষ্টিৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল ধৰ্মপ্ৰচাৰ কৰাহে। সাহিত্য ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ মাধ্যম স্বৰূপেহে ব্যৱহৃত হৈছিল। প্ৰাচীন সংস্কৃত কবি, নাট্যকাৰৰ দৰে ৰসসৃষ্টি বা সৌন্দৰ্যসৃষ্টি বৈষ্ণৱ কবিজনাৰ উদ্দেশ্য নাছিল। শংকৰদেৱে যিহেতু ৰস নিষ্পন্নকে তেওঁৰ কাব্য-সাহিত্যৰ মুখ্য বা প্ৰধান লক্ষ্যৰূপে গ্ৰহণ কৰা নাছিল, সেয়ে অলংকাৰ শাস্ত্ৰত উল্লিখিত সকলো ৰস বা অলংকাৰৰ সাৰ্থক প্ৰকাশ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত স্বাভাৱিক কাৰণতে বিচাৰিব পৰা নাযায় যদিও নিজৰ বক্তব্য বিষয় অধিক ৰমনীয় আৰু স্পষ্ট কৰিবৰ বাবে তেওঁ কাব্য- গীত- নাটত প্ৰচুৰ অলংকাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু তাৰ জৰিয়তে বিষয়বস্তুক অধিক উজ্বল আৰু তীব্ৰ কৰি কাব্যপিপাসুসকলৰ হৃদয় সংবাদী কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। এনেবোৰ অলংকাৰ প্ৰয়োগতে শংকৰদেৱৰ নান্দনিক দৃষ্টি আৰু অনুভৱৰ প্ৰকাশ আমি লক্ষ্য কৰিব পাৰোঁ।

শংকৰদেৱৰ ৰচনাত অলংকাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত পোন-প্ৰথমে আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হয় তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰা শব্দালংকাৰসমূহৰ প্ৰতি। শব্দালংকাৰৰ ভিতৰত অনুপ্ৰাসৰ সঘন ব্যৱহাৰৰে তেওঁ পদসমূহক বৈচিত্ৰ্যময় কৰি সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিবৰ প্ৰয়াস কৰিছে। অনুপ্ৰাসৰো আকৌ কেবাটাও প্ৰকাৰ শ্ৰুত্যনুপ্ৰাস, বৃত্ত্যনুপ্ৰাস, ছেকানুপ্ৰাস, অন্ত্যানুপ্ৰাস, লাটানুপ্ৰাস। এই সকলোবোৰ প্ৰয়োগ শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। যেনে -

·· *'পৰম পুৰুষ পুৰাতন, পাপীপাৱন ঈশ্বৰ দেৱ।'*
(কেলিগোপাল)

·· *'কৰ কংকন কেয়ুৰ ঝনকাৰ।'* (ৰুক্মিণী হৰণ নাট)

·· *'বিৰিন্দা বিপিন বৈৰী হামাৰ ভেলি।'* (ৰাম বিজয়)

·· *'ধন জন জীৱন যৌৱন বিজুৰী*

·· *উজুৰি দেখ নেদেখ।'* (ৰাম বিজয়)

·· *'ঠাট প্ৰকট পটু কৌটি কৌটি কপি*
গিড়ি গড় গড় পদ ঘাৱে।' (বৰগীত)

উল্লিখিত উদাহৰণকেইটি শ্ৰুত্যনুপ্ৰাসী উদাহৰণ। শ্ৰুত্যানুপ্ৰাসত একে উচ্চাৰণ স্থানৰপৰা উচ্চাৰিত সদৃশ আৰু সমজাতীয় বৰ্ণৰ আবৃত্তি হয়।[৮] উদাহৰণকেইটাত ট ঠ, জ য,

দ ন, ব ভ আদি একে উচ্চাৰণ স্থানৰপৰা উচ্চাৰিত ধ্বনিৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটি শ্ৰুত্যানুপ্ৰাস অলংকণ হৈছে। আকৌ-

- *'মোহদানন্দ কন্দ পৰমানন্দ*
  নন্দ নন্দন বনচাৰী।' (বৰগীত)
- *'কুটিল কুন্তল বদন মণ্ডল*
  চন্দ্ৰতো অধিক জ্বলে।' (বলিছলন কাব্য)
- *'বিৰিন্দা বিপিন কুসুম পৰকাশ।'* (কেলিগোপাল)
- *'মত্ত মাতংগ সংগ অংগ ভংগ*
  কৰিণি কৰ লাস বেসয়া।' (ৰুক্মিণী হৰণ নাট)
- *'যক্ষ ৰক্ষ বিপক্ষ লক্ষ লক্ষ ক্ষয়ংকাৰী।*
  দুষ্ট দৈত্য দানৱ দলন, দীন-দৰিদ্ৰ দুখ-ভয়হাৰী।।'
  (কেলিগোপাল)

উল্লিখিত উদাহৰণকেইটি বৃত্ত্যনুপ্ৰাসৰ উদাহৰণ। বৃত্তি মানে গুণ। মাধুৰ্য, ওজঃ আদি গুণক যিবোৰ বৰ্ণই পৰিস্ফুট কৰে তেনে বৰ্ণৰ সন্নিবেশেই বৃত্ত্যানুপ্ৰাস। এটা বৰ্ণ দুবাৰ বা ততোধিকবাৰ ধ্বনিত হ'লে বা ক্ৰম অনুসৰি সংযুক্ত বা বিযুক্তভাৱে ধ্বনিত হ'লেই বৃত্ত্যানুপ্ৰাস অলংকাৰ হয়। অৱশ্যে সংস্কৃত অলংকাৰশাস্ত্ৰত বৃত্ত্যনুপ্ৰাসৰ যিবোৰ লক্ষণ নিৰ্দেশ কৰা হৈছে সেইবোৰ অনুপ্ৰাস অলংকাৰৰ আটাইকেইটা বিভাগতে কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰযোজ্য হয়। আনহাতে-

- *'ললিত বলিত ভূজ ভূজংগৰ কায়।*
  নম আৰকত কৰ কিশলয় প্ৰায়।।' (কালীদমন নাট)
- *'শম্ভু স্বয়ম্ভু গুণ গাৱে।*
  ইন্দ্ৰ মৃদংগ ৰংগে বাৱে।।' (ৰাম বিজয়)

এই দুয়োটা ছেকানুপ্ৰাসৰ উদাহৰণ। ছেকানুপ্ৰাসত দুটা বা ততোধিক বৰ্ণ ক্ৰমসাদৃশ্যত দুবাৰ ধ্বনিত হয়। ওপৰৰ উদাহৰণ দুটাত যুক্ত আৰু বিযুক্তভাৱে ক্ৰমসাদৃশ্যত বৰ্ণৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটিছে। আনহাতে অন্ত্যানুপ্ৰাস অলংকাৰত প্ৰতিটো চৰণৰ অন্ত্যবৰ্ণৰ লগত পৰৱৰ্তী চৰণৰ অন্ত্যবৰ্ণৰ ধ্বনি সাম্য ঘটে। অনুপ্ৰাসত সততে ব্যঞ্জন বৰ্ণৰহে ধ্বনিসাম্য ঘটে কিন্তু অন্ত্যানুপ্ৰাসত বিশুদ্ধ স্বৰবৰ্ণৰো ধ্বনিসাম্য ঘটে। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ব্যৱহৃত দুটামান অন্ত্যানুপ্ৰাস উদাহৰণ, যেনে-

- *'বেদান্ত গায়ক।*
  বংশী বায়ক।।
  জগত নায়ক।
  মুকুতি দায়ক।।' (গুণমালা)

'দুইতো দুয়ো নাহি তুষ্টি।
হানে বজ্র সম মুষ্টি।।' (স্যমন্তক হৰণ, কীৰ্তন)

'জানকীৰ হেতু বান্ধিলাহা সেতু
দহিলা লংকা নগৰী।
ৰাৱণৰ মাথ কাটিলাহা নাথ
আনিলা সীতাক উদ্ধাৰি।।'
(স্যমন্তক হৰণ, কীৰ্তন)

ওপৰৰ উদাহৰণকেইটাত ব্যঞ্জনযুক্ত স্বৰধ্বনি আৰু ব্যঞ্জনধ্বনিৰ সাম্যৰ ফলত অন্ত্যানুপ্ৰাস অলংকাৰ হৈছে।

অনুপ্ৰাস - প্ৰীতি শংকৰদেৱৰ কাব্যত সাধাৰণ লক্ষণ ৰূপেই চিহ্নিত হৈছে। আনহে নালাগে, গোপীসকলৰ নাম উল্লেখ কৰোঁতেও শংকৰদেৱে অনুপ্ৰাস প্ৰয়োগ কৰিহে কৈছে-

'সুপ্ৰভা সুভগা সৌভাগিনী সুভাচলা।
ভূষণা ভীষণা ভ্ৰান্তি ভাৰতী উৎপলা ।।
ইন্দিৰা মন্দিৰা হীৰা তপতী তৰুণী।
কামিনী ভামিনাভদ্ৰ ভূষণা ভবানী।।' (ৰাসক্ৰীয়া,দশম)

অনুপ্ৰাসৰ পাছতে শব্দালংকাৰসমূহৰ ভিতৰত শংকৰদেৱৰ ৰচনাত যমকৰ ব্যৱহাৰ লক্ষ্য কৰা যায়। যমকত স্বৰধ্বনি সমন্বিত ব্যঞ্জনাৰে সংগঠিত সমগ্ৰ পদৰ একেটা ক্ৰমতে যথাযথ আবৃত্ত হয়। আবৃত্ত পদ সাৰ্থকো হ'ব পাৰে, নিৰৰ্থকো হ'ব পাৰে। যেনে-

'কুবুজা কাম মনোৰথ পূৰল
বৰদ বৰদ বনমালী ।।' (ৰুক্মিনী হৰণ নাট)
'উৰু কৰি কৰ ভুজ ভুজংগ সাক্ষাৎ।।' (পাৰিজাত হৰণ)

'অথিৰ ধন জন জীৱন যৌৱন
অথিৰ এহু সংসাৰ।।' (বৰগীত)

'বিৰিন্দা বিপিন বিশাৰদ শাৰদ
শাৰদ চন্দ্ৰ সমান ।।' (কালিদমন)

'মধু মুৰ নৰক নিবাৰণ বাৰণ
কুবলয় জীৱন হাৰী।।' (ৰুক্মিণী হৰণ নাট)

ওপৰৰ উদাহৰণকেইটাৰ প্ৰথমটোত 'বৰদ বৰদ' ধ্বনিসাম্যৰ ফলত যমক অলংকাৰ হৈছে। ইয়াত দুয়োটা শব্দই সাৰ্থক, প্ৰথম 'বৰদ' শব্দৰ অৰ্থ বৰ দিওঁতা আৰু দ্বিতীয় 'বৰদ' শব্দৰ অৰ্থ শ্ৰেষ্ঠ, অৰ্থাৎ বৰ দিওঁতাসকলৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ শ্ৰীকৃষ্ণ। দ্বিতীয়টো উদাহৰণত প্ৰথমটো 'ভূজ' সাৰ্থক, কিন্তু 'ংগ' বাদ দিলে দ্বিতীয়টো 'ভূজ' অসাৰ্থক। তৃতীয়টো উদাহৰণত 'জী' আৰু 'যৌ' বাদ দিলে 'ৱন'ৰ কোনো সাৰ্থকতা নাই, সেয়ে ইয়াত দুয়োটা নিৰৰ্থক। চতুৰ্থ উদাহৰণত 'শাৰদ' শব্দৰ অৰ্থ শৰৎকালীন, ই সাৰ্থক। কিন্তু 'বিশাৰদ' 'বি' বাদ দিলে 'শাৰদ' নিৰৰ্থক। একেদৰে শেষৰ উদাহৰণত 'বাৰণ' সাৰ্থক, অৰ্থ হাতী, কিন্তু 'নিবাৰণ'ৰ 'ণ' বাদ দিলে 'বাৰণ' নিৰৰ্থক.

যমকৰ উদাহৰণ স্বৰূপে ওপৰত দিয়া 'কুবুজা কাম মনোৰথ পুৰল' কাব্যাংশ পুনৰুক্তবদাভাস অলংকাৰৰ উদাহৰণ স্বৰূপেও ল'ব পাৰি। পুনৰুক্তবদাভাস অলংকাৰত কোৱা শব্দ এটাৰ পৰ্যায়বাচক কোনো প্ৰতিশব্দৰ ব্যৱহাৰৰ ফলত পুনৰুক্তিৰ প্ৰতীতি হোৱা যেন লাগে, কিন্তু প্ৰকৃততে পুনৰুক্ত নহয়।[১০] উদাহৰণটোত 'কাম' আৰু 'মনোৰথ' দুয়োটাই সমাৰ্থক শব্দ যেন লাগে, কিন্তু প্ৰসংগটোত 'কাম' মানে ৰতিভাৱ আৰু 'মনোৰথ' মানে হেঁপাহ। আন এটা উদাহৰণ-

'উৰু কৰি কৰ ভূজ ভূজংগ সাক্ষাৎ।' (পাৰিজাত হৰণ) উদাহৰণটোত 'কৰ' আৰু 'ভূজ' সমাৰ্থক শব্দ যেন প্ৰতীত হয়, কিন্তু ইয়াত 'কৰ' মানে হাতীৰ শুৰ আৰু 'ভূজ' মানে হাত। আকৌ-

'ৰাঘৱৰ অভিষেক শুনিয়া আসিয়া লোক
সুমংগল নাদৰ শৱদে।'
(উত্তৰাকাণ্ড ৰামায়ণ)

উদাহৰণটোত 'নাদ' আৰু 'শৱদ' সমাৰ্থক যেন লাগে, কিন্তু ইয়াত 'নাদ' মানে ঘোষণা আৰু 'শৱদ' মানে ধ্বনি। গতিকে একে পৰ্যায়বাচক দুটা শব্দ ভিন্ন অৰ্থত প্ৰয়োগ হোৱাত ই পুনৰুক্ত বদাভাস অলংকাৰ হৈছে।

বক্তাই যি অভিপ্ৰায়েৰে কথা কয় শ্ৰোতাই সেই অৰ্থত নলৈ আন অৰ্থত গ্ৰহণ কৰিলে বক্ৰোক্তি অলংকাৰ হয়।[১১] বক্ৰোক্তি দুই প্ৰকাৰৰ শ্লেষ বক্ৰোক্তি আৰু কাকু বক্ৰোক্তি। প্ৰথমটোত একেটা শব্দতে ভিন্ন অৰ্থ লাগি থাকে (শ্লিষ্ট) আৰু দ্বিতীয়টোত বক্তাৰ কণ্ঠস্বৰৰ বিকৃতি বা বিশেষ ভংগীত (কাকু) অলংকাৰটোৱে গঢ় লৈ উঠে। যেনে-

'মোক বিহা কৰিবাক আইলা শিশুপাল।

মোৰ মনে তেবেতো জীৱন ভৈল ভাল।।'

(ৰুক্মিণী হৰণ কাব্য)

উদাহৰণটোত ৰুক্মিণীয়ে শিশুপালৰ লগত বিয়া হ'লে জীৱন ভাল হ'ব বুলি কৈছে যদিও প্ৰকৃততে জীৱনটো ব্যৰ্থ হ'ব- এই অৰ্থহে তেওঁ প্ৰকাশ কৰিব খুজিছে। আকৌ-

'মই প্ৰহলাদৰ নাতি হুয়া যেৱে মিছা মাতি
তেবেতো উচিত হৈবে মোৰ।'

(ভাগৱত,অষ্টম স্কন্ধ)

উদাহৰণটোত 'প্ৰহলাদৰ নাতি হৈ মিছা মতাতো মোৰ পক্ষে উচিত হ'ব বুলি কৈছে যদিও বক্তাই *'মিছা মতাতো অনুচিত হ'ব'*-এই অৰ্থহে প্ৰকাশ কৰিব খুজিছে। এই দুয়োটাই কাকু বক্ৰোক্তিৰ একোটা সাৰ্থক উদাহৰণ।

শংকৰদেৱৰ কাব্য গীত নাটত সৰ্বাধিক ব্যৱহৃত অলংকাৰটি হ'ল উপমা। উপমাৰ কেউটা প্ৰকাৰেই তেওঁৰ ৰচনাত লক্ষ্য কৰা যায়। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ব্যৱহৃত এনে উপমাবোৰৰ ভালেমান একো একোটা সাৰ্থক চিত্ৰকল্পও। আমাৰ প্ৰাচীন সাহিত্যত সাধাৰণতে উপমাৰ মাজেদিয়েই চিত্ৰলক্ষণ প্ৰকাশিত হোৱা লক্ষ্য কৰিব পাৰি। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যও তাৰ ব্যতিক্ৰম নহয়।

কাব্যত উপমা প্ৰয়োগৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য দুটা- বৰ্ণনীয় বিষয় আকৰ্ষণীয় কৰাৰ লগতে সৌন্দৰ্যশালী কৰা। শংকৰদেৱেও এই দুয়োটা উদ্দেশ্যতে উপমা ব্যৱহাৰ কৰিছে। উপমাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত লক্ষ্য কৰা যায়- প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যৰ কালৰেপৰা কিছুমান নিৰ্দিষ্ট উপমা কবিসকলে ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। বিশেষকৈ নৰ-নাৰীৰ ৰূপ বৰ্ণনাৰ প্ৰসংগত এনেবোৰ উপমাৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। যেনে - নাকক তিলফুলৰ লগত, চকুক পদুমৰ পাহিৰ লগত, মুখক জোনৰ লগত, দাঁতক মুকুতাৰ লগত তুলনাৰে নৰ-নাৰীৰ সৌন্দৰ্য বৰ্ণনা কৰা হয়। প্ৰকৃতি জগতৰপৰা গ্ৰহণ কৰা এনে উপমাৰ প্ৰয়োগ শংকৰদেৱৰ কাব্যত অজস্ৰ। যেনে- পদ্ম পাত্ৰ সম আয়ত লোচন, নাসা তিলফুল, দশন মুকুতা পান্তি, কমল লোচন চাৰু অৰুণ অধৰ, প্ৰকাশে মুখ যেন পূৰ্ণ শশী, নাসা তিলফুল সম সুন্দৰ, মুখ চন্দ্ৰো নুহি সৰি, কমল লোচন হৰি ইত্যাদি। এইখিনি 'কীৰ্তন'ত ব্যৱহৃত উপমা। নাটকেইখনত এনে উপমাৰ প্ৰয়োগ অলেখ। যেনে-নয়ন পংকজ নৱপাতা, ওতিম মোতিম দশনক পান্তি, নিন্দু ইন্দু কৌটি বয়ন বিকাশ নাসা উন্নত তিলফুল ভান্তি, নয়ন কমল মুহ পংকজ জোৰ, নাসা নীল ৰতন তিলফুল, পূৰ্ণিমাক চান্দ বদন পৰকাশা, কমল নয়ন ভৰি ঝুৰি বহে নীৰ, বদন ইন্দু ৰুচি ঈষৎ হাসা, নয়ন পংকজ ভূজ লম্বিত বাহু, ইষত হৰিত মুখ চান্দ উজোৰ, দশন মোতিম জচ নয়ন চকোৰ ইত্যাদি।

উপমাৰ কেউটা প্ৰকাৰৰে ভালেমান উদাহৰণ তেওঁৰ ৰচনাত আছে। যেনে-

* *'শ্যাম মুৰুতি পিত অম্বৰু অম্বুদ*
  তড়িত জড়িত যচ শোভে।' (ৰুক্মিণী হৰণ নাট)
* *'শ্যাম ৰুচিৰ তনু পীত পিচোৰু।*
  নবীন নীৰদ যচ বিজুৰী উজোৰু।।'
  (ৰুক্মিণী হৰণ নাট)
* *'কৰিকৰ সম উৰু বতুল বলিত।'*
  (কীৰ্তন, শিশুলীলা।)

ওপৰৰ এইকেইটা উদাহৰণেই পূৰ্ণোপমাৰ উদাহৰণ। পূৰ্ণোপমাত উপমাৰকেউটা অংগই (উপমেয়, উপমান, সাধাৰণ ধৰ্ম আৰু তুলনাবাচক শব্দ) অক্ষুণ্ণ থাকে। আনহাতে-

'কমল দল জল চিত্ত চঞ্চল
থিৰ নোহে তিল এক।'

এই উদাহৰণত উপমেয় চিত্ত, উপমান কমল দল জল, সাধাৰণ ধৰ্ম চঞ্চলতা, কিন্তু উপমা বাচক শব্দ ঊহ্য হৈ আছে। সেয়ে ই লুপ্তোপমা। একেদৰে-

'কৰতল উৎপল ৰাতা।' (ৰুক্মিণী হৰণ নাট)

ইয়াত উপমেয় কৰতল, উপমান উৎপল, সাধাৰণ ধৰ্ম ৰাতা (ৰঙা), কিন্তু উপমাবাচক শব্দ নোহোৱাত ই লুপ্তোপমা।

উপমাৰ সু-প্ৰয়োগৰ বাবেই জটিল আধ্যাত্মিক তত্ত্বও কেনেদৰে সৰল, সহজবোধ্য আৰু আকৰ্ষণীয় ৰূপত উত্থাপিত হৈছে তাৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ বৰ্ষাবৰ্ণনা আৰু শৰৎ বৰ্ণনা অংশ দুটা। এই দুয়োটি বৰ্ণনাতে শংকৰদেৱৰ কবিত্ব শক্তি, শব্দ প্ৰয়োগৰ নিপুণতা আৰু পদলালিত্যৰ সাৰ্থক বিকাশ ঘটিছে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে শংকৰদেৱে মূলৰ উপমাসমূহো সততে অসমীয়া জীৱনৰ লগত খাপখুৱাইহে প্ৰকাশৰ যত্ন কৰিছে। তদুপৰি শংকৰদেৱে প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে মূলৰ উপৰি মৌলিক উপমা প্ৰয়োগ কৰি বৰ্ণনীয় বিষয় অধিক ঘৰুৱা কৰিবৰ যত্ন কৰিছে। যেনে-

* *'একণীৰ ভয়ে কোনে মুণ্ডি আছে কেশ।'*
  (হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান)
* *'যেন ঢোৰা কাকে লৈয়া যায় সোন্দাকল।'*
  (ৰুক্মিণী হৰণ কাব্য)
* *'দৈত্যৰ শৰক উৰুৱাইলা অপ্ৰয়াসে*

• • *শিমলু তুলাক যেন প্ৰচণ্ড বাতাসে।।'* (বলিছলন)

• • *'পচলাক লাগি যেন জংকাৰন্ত কল।'* (অমৃত মন্থন)

• • *'লীলায়ে মাৰন্ত যেন উজানৰ মাছ।'* (ঐ)

• • *'অগনিৰ আগত যেন শিমলুৰ তুল।'*

(অজামিল উপাখ্যান)

• • *'বাঘৰ আগত যেন লৰৰয় ছাগ।'* (দশম)

• • *'কংসাখ সাপক যেন ধৰিলা ইদুৰ।'* (ঐ)

• • *'কাচক চাহিতে যেন মাণিক হৰাই।'* (ৰুক্মিণী হৰণ)

• • *'বহ্নিৰ সংযোগে যেন উথলয় ঘৃত।*(দশম)

• • *'লাঠি পাই যেন ফোকাৰে সৰ্প।'*

(কীৰ্তন, প্ৰহলাদ চৰিত)

মেঘ আৰু বিজুলীৰ তুলনাৰে নৰ-নাৰীৰ ৰূপ বৰ্ণনা শংকৰদেৱৰ সবাতোকৈ প্ৰিয় উপমা যেন ধাৰণা হয়। তেওঁৰ নাট-গীত-পদত এই উপমাটিয়েই শতাধিকবাৰ ব্যৱহৃত হৈছে। কেৱল 'কীৰ্তন'তে এনে উপমাৰ প্ৰয়োগ অলেখ-

• • *'সজল জলজ যেন শ্যাম।*
সবে পীত বস্ত্ৰ অনুপাম।' (শিশুলীলা)

• • *'তনু সুকুমাৰ জলদ শ্যাম*
প্ৰকাশে পীত বস্ত্ৰে অনুপাম।।' (কালিয় দমন)

• • *'সজল মেঘ মাধৱৰ কায়।*
গোপীগণ ভৈল বিজুলী প্ৰায়।।' (ৰাসক্ৰীড়া)

• • *'মেঘ সম শ্যাম বসন পীত।*
ৰত্নৰ কীৰিটি শোভে শিৰত।।(কংসবধ)

• • *'পীতবস্ত্ৰে শোভে কায়।*
মেঘত বিজুলী প্ৰায়।।' (স্যমন্তক হৰণ)

• • *'পীত বস্ত্ৰে শোভে শ্যামল কায়।*
তড়িত জড়িত জলদ প্ৰায় ।।' (ধ্যান বৰ্ণন) ইত্যাদি।

উপমাৰ উপৰি শংকৰী সাহিত্যত ৰূপক, স্মৰণোপমা, প্ৰতিবস্তুপমা, ভ্ৰান্তিমান,উৎপ্ৰেক্ষা, দৃষ্টান্ত, নিদৰ্শনা, অপ্ৰস্তুত প্ৰশংসা, অৰ্থান্তৰন্যাস আদি বিভিন্ন অৰ্থালংকাৰৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে। আচাৰ্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী, তীৰ্থনাথ শৰ্মা, নৰকান্ত বৰুৱা আদিসকলে সিবোৰৰ প্ৰয়োগ উদাহৰণ সহ তেখেত সকলৰ গ্ৰন্থত দেখুৱাইছে। পুনৰাবৃত্তি আৰু প্ৰবন্ধৰ

ক্ষুদ্র পৰিসৰৰ ভয়তে আমি সিবোৰৰ উল্লেখ কৰাৰপৰা বিৰত আছোঁ।

প্ৰসংগক্ৰমে স্মৰণযোগ্য যে 'পূৰ্ব কবি অপ্ৰমাদী' মাধৱ কন্দলিৰ 'ৰামায়ণ'ত ব্যৱহৃত জতুৱা ঠাঁচ, খণ্ডবাক্য আৰু শব্দ চয়নৰ উপৰি অলংকাৰৰো ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি আমি শংকৰদেৱৰ ৰচনাত শুনোঁহঁক। বিশেষকৈ ঘৰুৱা জীৱনৰ আধাৰত নিৰ্মিত মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণত ব্যৱহৃত ভালেমান উপমাৰ অপ্ৰতিৰোধ্য প্ৰভাৱ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত অনুভৱ কৰিব পাৰি। এই প্ৰসংগত তলৰ উদাহৰণকেইটি প্ৰণিধানযোগ্য-

∙∙ *'মুখে ধান দিলে অখৈ হৰে যেন। ৫২০৮।*

(লংকাকাণ্ড)

∙∙ *'ধান দিলে হোৱৈ অখৈ ৰামৰ মুখত।' ৭০৮৮।*

(উত্তৰাকাণ্ড)

∙∙ *'লংকাপুৰীখান কাংস পৰি জিম গৈলা।' ৫৪১০।*

(লংকাকাণ্ড)

∙∙ *'নুশুনিয়া ৰোল, নাহি মাতবোল, কাংস পৰি গৈল জীন।*

।১১৬।(হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান)

∙∙ *'অগ্নিত বুৰিলো পিম্পলিৰ দিয়া পথ।' ৩৩৪১।*

(অৰণ্যকাণ্ড)

∙∙ *'একে জুই মৰো আৰো পিপলিৰ পথ।'।৭০৯৫।*

(উত্তৰাকাণ্ড)

∙∙ *'জল বুদ বুদ যেন অথিৰ জীৱন।' ।২৫৭৪।*

(অযোধ্যাকাণ্ড)

∙∙ *'জল বুদ বুদ যেন অথিৰ জীৱন।'*

৪৮৩/১৬০১/২৩১৯/(দশম)

∙∙ *'কাচক চাহিয়া আনি হৰাইলো মানিক।'*

।৫১৫২।(লংকাকাণ্ড)

∙∙ *'কাচক চাহন্তে যেন মাণিক হৰায়।'। ৩০৫।*

(ৰুক্মিণী হৰণ কাব্য)

∙∙ *'ঘৃত পাই যেহেন অগ্নি জ্বলি গৈল।'।৩০০৩।*

(অৰণ্যকাণ্ড)

∙∙ *'বহ্নিৰ সংযোগে যেন উথলিত ঘৃত।' । ৫৫২।*

(কীৰ্তন) ইত্যাদি।

মনকৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে এনেবোৰ ঘৰুৱা উপমা মাধৱ কন্দলিৰপৰা শংকৰদেৱলৈ আহোঁতে গঢ় - গতিৰো বিশেষ সাল-সলনি হোৱা নাই।

মুঠতে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ সৌন্দৰ্য সৃষ্টিত এই অলংকাৰসমূহে এক বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ নন্দনতাত্ত্বিক সৌন্দৰ্য বিচাৰ প্ৰসংগত এনে অলংকাৰবোৰৰ আলোচনা প্ৰয়োজনীয়ই নহয়, এক এৰাব নোৱৰা বিষয়ো। ❑

প্ৰসংগ নিৰ্দেশ :

১) 'অলং' এই অব্যয় শব্দটো নিষেধ অৰ্থত নাইবা সমৰ্থ বা প্ৰচুৰ অৰ্থাৎ যথেষ্ট অৰ্থত ব্যৱহৃত হয়। সেয়ে যি বস্তুৱে যথেষ্ট বা পৰ্যাপ্ত কৰি দিয়ে বা সুশোভিত কৰে সেয়ে অলংকাৰ। সাহিত্যত নানাবিধ অলংকাৰেৰে সু-সজ্জিত হৈ শব্দ আৰু অৰ্থ ৰমণীয় হৈ উঠে আৰু পাঠক আৰু শ্ৰোতাৰ চিত্ত আকৃষ্ট কৰি অলৌকিক আনন্দ দান কৰে।

দ্ৰষ্টব্য : সুৰেন্দ্ৰনাথ দাসগুপ্ত, *কাব্য বিচাৰ*, পৃষ্ঠা -২

২) জীবেন্দ্ৰ সিংহ ৰায়, *কাব্যতত্ত্ব*, পৃষ্ঠা ১২৫

৩) আনকথাত অলংকাৰেই হৈছে কাব্য গ্ৰহণীয় হৈ উঠাৰ কাৰণ, কিয়নো অলংকাৰে কাব্যত ৰস সঞ্চাৰ আৰু সৌন্দৰ্য সম্পাদন কৰে। অলংকাৰৰ এই সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ সামৰ্থ্যৰ বাবেই আচাৰ্য বামণৰ মন্তব্যৰ দ্বিতীয় অংশত আছে 'সৌন্দৰ্যম অলংকাৰঃ'। বামণ পৰৱৰ্তী আচাৰ্য দণ্ডীয়ে অধিক কথালৈ নগৈ কাব্যৰ শোভাকৰ ধৰ্মকে অলংকাৰ বুলি কৈছে। অৱশ্যে আচাৰ্য গৰাকীয়ে কোৱা এই 'শোভাকৰ ধৰ্ম' সৌন্দৰ্যৰে নামান্তৰ আৰু সেয়েই কাব্যৰ অংগীভূত সৌন্দৰ্য। সেয়ে অলংকাৰ শব্দটো দুটা অৰ্থ - ব্যাপক অৰ্থত অলংকাৰ হৈছে সৌন্দৰ্য আৰু সংকীৰ্ণ অৰ্থত অলংকাৰ হৈছে অনুপ্ৰাস, উপমা আদি অলংকাৰসমূহ।

দ্ৰষ্টব্যঃ বামণৰ, *কাব্যালংকাৰ সূত্ৰবৃত্তি*, ১/১/১ দণ্ডী, *কাব্যাদৰ্শ*, ২/১

৪) 'উপমা ৰূপকং চৈৱ দীপকং যমকং তথা।
কাব্যস্যৈতে হ্যলংকাৰ শ্চত্বাৰঃ পৰিকীৰ্তিতা।'

নাট্যশাস্ত্ৰ ১৭/৩

৫) 'নাট্যশাস্ত্ৰত উল্লিখিত চাৰিটা অলংকাৰৰপৰা অপ্পয় দীক্ষিতৰ দিনত ইয়াৰ সংখ্যা হয়গৈ এশ পঁচিশটা।

-ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী, *নন্দনতত্ত্ব : প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য*, পৃষ্ঠা ৮৫

৬) 'তে চাদ্যাপি বিকল্প্যন্তে কস্তান্ কাৎস্ন্যেন বক্ষ্যতি।'- কাব্যাদৰ্শ, ২/১

৭) 'যাবন্তো হৃদয়াবৰ্জকা অৰ্থ প্ৰকাষাঃ তাৱন্তোহলাংকাৰা।'

উদ্ধৃত, *সাহিত্য বিদ্যা পৰিক্ৰমা*, পৃষ্ঠা-৭৫

৮) 'উচ্চাৰ্য্যত্বাদযদৈকত্ৰ স্থানে তালুৰাদাদিকে।
সাদৃশ্যং ব্যঞ্জনস্যৈৱ শ্ৰুত্যনুপ্ৰাস উচ্যতে।।

বিশ্বনাথ কবিৰাজ, *সাহিত্য দৰ্পণম্*, ১০/৫

৯) 'ৰসবিষয়ব্যাপাৰবৰ্তী বৰ্ণৰচনা বৃত্তিঃ। তদনুগতত্বেন (বৃত্ত্যনুগতত্বেন) প্ৰকৰ্ষেণ ন্যসনাদ্ বৃত্ত্যানুপ্ৰাসঃ'। *সাহিত্য দৰ্পণম্* ১০/৪

১০) 'আপাততো যদৰ্থষ্য পৌনৰুক্তেন ভাসনম্।
পুনৰুক্তবদাভাসঃ স ভিন্নাকাৰশব্দগঃ।। *সাহিত্য দৰ্পণম্*১০/২

১১) অন্যস্য অন্যাৰ্থকং বাক্যম্ অন্যথা যোজয়েদ যদি।
অন্যঃ শ্লেষেণ কা ক্কা বা সা বক্ৰোক্তিঃ ততো দ্বিধা।।
সাহিত্য দৰ্পণম্ ১০/৯

শংকৰদেৱৰ সংস্কৃতি-ভাৱনা

প্ৰদীপজ্যোতি মহন্ত

সমাজ আৰু সংস্কৃতি সম্বন্ধে সাম্প্ৰতিক সমাজ বিজ্ঞান, নৃ-বিজ্ঞান আৰু অন্যান্য মানৱিকী বিদ্যাই বিভিন্ন সংজ্ঞা আগবঢ়োৱাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। সেই সূত্ৰসমূহৰ জঁটৰ মাজলৈ নোযোৱাকৈও থূলমূলকৈ সংস্কৃতি বুলিলেই আমাৰ মনলৈ আহে সমাজ এখনৰ সামূহিক জীৱন চৰ্যাৰ সূক্ষ্ম, পৰিশীলিত আৰু নান্দনিক প্ৰকাশ কথা। এই প্ৰকাশৰ মাজত বিবৃত হৈ আছে সমাজখনৰ সমষ্টিতগত চিন্তন আৰু মননৰ দিশৰ লগতে সামূহিক কল্যাণৰ দিশটো। কাৰণ চিন্তাৰ মাজেদিহে কল্যাণ সাধিত হয় আৰু কল্যাণময় পৰিপাৰ্শ্বতহে চিন্তা বা মননৰ মাজেদি নান্দনিকতাৰ, কলাৰ বিকাশ সম্ভৱ হয়। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ সংস্কৃতি-ভাৱনা শীৰ্ষক প্ৰশ্নৰ অৱতাৰণা কৰাৰ লগে লগে মনলৈ আহে যে মধ্যযুগৰ ভক্তি আন্দোলনৰ উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ দিকপাল মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ ভাগৱত পুৰাণ আধাৰিত একশৰণ ভাগৱতী ধৰ্মৰ দৰ্শন বা সাধনমাৰ্গৰ মাজত এনে কি বিশিষ্টতা নিহিত আছে যাৰ ভেঁটিত শংকৰদেৱৰ চিন্তা, সৃষ্টি আৰু পৰিকল্পনাক ওপৰত উল্লেখ কৰি অহা সংস্কৃতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ সৈতে সমীকৰণ কৰিব পাৰোঁ অথবা তাৰ আধাৰত মূল্যায়ণ কৰিব পাৰোঁ।

কোৱা বাহুল্য মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ -মাধৱদেৱ আৰু তেওঁলোকৰ উত্তৰসাধকসকলৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত পঞ্চদশ-ষষ্ঠদশ শতিকাৰ নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মই বৃহৎ অসমৰ চতুৰ্কোণ সঞ্চাৰি যি নৱজাগৰণৰ সূচনা কৰি গ'ল, আজি পাঁচোটাকৈ শতাব্দীৰ পিছতো অসমীয়া জীৱন আৰু সংস্কৃতি তাৰ আৱেষ্টনীৰ পাৰ ভাঙি ওলাই আহিবপৰা নাই। কেৱল শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ প্ৰতিভা আৰু প্ৰভাৱেই বিশাল মহীৰূহ হৈ অসমীয়া জাতি আৰু জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ চৌপাশ ছানি আছে। সেয়ে যিমানেই নৱবৈষ্ণৱ জাগৰণৰ সামগ্ৰিক পৰ্যালোচনা আৰু তাৰ সাম্প্ৰতিক প্ৰাসংগিকতাৰ মূল্যায়নৰ দৰে আলোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা যায়, অসমীয়া জাতীয় জীৱন আৰু সংস্কৃতি গঠন আৰু বিকাশৰ ঐতিহাসিক প্ৰক্ৰিয়াত শংকৰদেৱৰ প্ৰভাৱৰ পৰিধি সিমানেই ব্যাপকতৰ হোৱা যেন অনুভূত হয়। এই পৰিপ্ৰেক্ষিততে ক'ব পাৰি, যে অসমৰ বৈষ্ণৱ পৰম্পৰা, বিশেষকৈ নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ দান কেৱল অসমৰ হিন্দু সমাজৰ এক ধৰ্মীয় উপৰিসৌধ নহয়, বৰং অসমৰ সামাজিক -সাংস্কৃতিক জীৱনৰ ৰূপান্তৰ সধা এক মহাজাগৰণৰপৰা উদ্ভূত ই এক চলমান জীৱনধাৰা। অসমৰ ঐতিহ্য, সামাজিক মূল্যবোধসহিত অসমীয়া সংস্কৃতিৰ গাঁথনিৰ প্ৰতিটো প্ৰকোষ্টৰ অভ্যন্তৰেদি যেন বৈষ্ণৱ পৰাম্পৰাৰ সুঁতিটি

প্ৰবাহিত হৈ আছে। শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ কৃতিয়ে অসমীয়া সমাজখনৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত আদৰ্শগত, ঐহিক আৰু আধ্যাত্মিক প্ৰভৃতি সকলো পৰ্যায়তে এনেভাবে সংযোগৰ সৃষ্টি কৰি গ'ল যাৰ ফলত শংকৰদেৱৰ ভাগৱতী ধৰ্মৰ বৃত্তৰ বাহিৰৰ জনগোষ্ঠী বা ব্যক্তিয়েও অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ইতিহাসত বা অসমীয়া জাতীয় সত্তাৰ ক্ৰমবিকাশত শংকৰদেৱৰ মহতী প্ৰভাব অনুভৱ কৰে। সন্দেহ নাই, শংকৰদেৱে (অথবা মাধৱদেৱে আৰু পৰৱৰ্তী আন স্ৰষ্টাসাধকসকলেও) ভক্তিধৰ্মৰ অৱলম্বনৰূপে আৰু চৌপাশৰ জনসাধাৰণৰ সামূহিক কল্যাণকল্পে আৰু কেতিয়াবা 'তৰ্ক মহাব্যাধী' প্ৰতিপক্ষৰ সন্মুখত ভক্তিবাদৰ সাৰবত্তা প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ কাপ-মেলামৰ লগতে চিন্তাশিল্প নিয়োজিত কৰিছিল। ফলত কাব্য গীত - নাট - নৃত্য - চিত্ৰ - ভাস্কৰ্য্য - প্ৰভৃতি মহাপুৰুষৰ চিন্তা নিঃসৃত বিশালায়তন অৱদান নিয়োজিত হৈছিল একক লক্ষ্যত - ভক্তিধৰ্মৰ প্ৰচাৰ অথবা ইয়াৰ মাজেদি অনাখৰী মানুহৰ জীৱনচৰ্যাৰ মাজত এক সাৰস্বত সাধনা সঞ্চাৰ কৰা। শংকৰদেৱ নিজে এজন অপৰিমেয় সৃজনী প্ৰতিভাসম্পন্ন ব্যক্তি আছিল বুলিয়েই সৌকুমাৰ্যখচিত তেওঁৰ মনোময় নিৰ্মিতিসমূহক স্থূলৰূপত ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ মাধ্যমৰূপে য'ত যেনেদৰে সুযোগ ঘটিল তেনেদৰেই তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰি গ'ল বুলি ভবাটো ভুল হ'ব। শংকৰ-মাধৱৰ সমস্ত কৃতিৰ অভ্যন্তৰ আৰু বহিৰ্ভাগ, এইবোৰৰ মাজত সমাবিশিষ্ট হোৱা বিবিধ দিশ ইত্যাদিলৈ কিছু গভীৰ দৃষ্টি দিলেই অনুভৱ হয় দুয়োজন মহাপুৰুষৰ, সমাজদৰ্শী, সৰ্বদৰ্শী চিন্তা আৰু সংস্কৃতিবীক্ষা। কেৱল সাহিত্যৰচনা বা অন্যান্য সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিয়েই নহয় মহাপুৰুষৰ কল্পিত সমাজ, ধৰ্ম, দৰ্শনৰ গাঁথনিৰ মাজেদিও এই সংস্কৃতিবীক্ষা সঞ্চাৰিত হৈ সিবোৰৰ মাজত একোটা নতুন আয়তন সংযোজিত কৰিছে।

প্ৰায়বোৰ চৰিতপুথিয়ে দিয়া বৰ্ণনামতে শংকৰদেৱে মহেন্দ্ৰ কন্দলিৰ টোলত শিক্ষা লওঁতে চাৰি বেদ, চৈধ্য শাস্ত্ৰ, ওঠৰপুৰাণ প্ৰভৃতি সকলো শাস্ত্ৰতে তত্ত্ব বা বিদ্বান হৈ ওলাই আহিছিল। দুবাৰকৈ সুদীৰ্ঘকালৰ তীৰ্থ পৰ্যটনৰ প্ৰসংগও সৰভাগ চৰিতে মানি লৈছে। এই সুদীৰ্ঘ পৰিব্ৰাজনৰ কালত শংকৰদেৱে ভাৰতীয় ধৰ্ম আৰু দৰ্শনৰ চিন্তামানসৰ প্ৰতিনিধিত্বমূলক বিভিন্ন অগ্ৰণী বা ধীমান ব্যক্তিৰ সৈতে বিভিন্ন তীৰ্থত সাক্ষাৎ ঘটাটো সম্ভৱ। একেদৰে এই পৰিব্ৰাজন কালত শংকৰদেৱে উত্তৰভাৰতৰ, উৰিষ্যাৰ,দক্ষিণপ্ৰান্তৰ মন্দিৰসমূহৰ মণ্ডিত স্থাপত্য-ভাস্কৰ্যৰ লগতে সংগীত নৃত্য-ৰংগানুষ্ঠানৰ বিভিন্ন পৰম্পৰাও নিশ্চয় প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল, বা চোৱাৰ সুযোগ ঘটিছিল। শ্ৰীধৰস্বামীৰ টীকা নিবদ্ধ ভাগৱত পুৰাণ প্ৰাপ্তিয়ে শংকৰদেৱৰ মনত গভীৰ প্ৰভাৱৰ সৃষ্টি কৰাৰ দৰে প্ৰত্যক্ষ দৃষ্টিৰ এই অভিজ্ঞতাসমূহেও মহাপুৰুষৰ সৃষ্টিউন্মুখ হৃদয়ত হয়তো কল্পনাৰ জোৱাৰ তুলিছিল। এই সকলো অভিজ্ঞতা আৰু চিন্তালৈ মহাপুৰুষ ঘূৰি আহিল নিজৰ ঠাইলৈ, নিজৰ মাটিলৈ। তেওঁৰ দৃষ্টিত হয়তো প্ৰতিনিয়ত উদ্ভাসিত

হৈ আছিল তেওঁৰ চৌপাশৰ সমাজখন, সেই সমাজৰ ভিন্নগোষ্ঠীয় মানুহৰ ভিন্নসুৰী জীৱন, তেওঁলোকৰ বিবিধ সংস্কাৰ, কু-সংস্কাৰ বৰ্ণাশ্ৰম আধাৰিত ব্যৱস্থাত কিছুলোকৰ অৱহেলিত, মৰ্যাদাহীন জীৱন আৰু এই সকলোকে ভগৱৎমুখী সাধনাৰ সূত্ৰৰে একেটা ভেঁটিত বন্ধুৱাই সকলোৰে জীৱনত এক নতুন অৰ্থ আৰু মৰ্যাদা প্ৰদান কৰাৰ বাসনা। ইয়াৰ সমান্তৰালভাৱে তেওঁৰ হৃদয়ত দোলা দিছিল ভাগৱত পুৰাণ আশ্ৰিত কাব্যমিশ্ৰিত ভক্তি আদৰ্শৰ মহাভাৰতীয় ঐতিহ্যই। সমসাময়িক সমাজখনৰ মানুহৰ জীৱনক সামগ্ৰিক ৰূপত কলাৰ মাজেদি আধ্যাত্মিক সাধনাৰ সৈতে সম্পৃক্ত কৰিবলৈ আৰু একেদৰে আধ্যাত্মিক সাধনাক অধিক মানৱীয় ৰূপত দৈনন্দিন জীৱনৰ সৈতে সংযুক্ত কৰিবলৈ শংকৰদেৱে ভক্তি ধৰ্মৰ আধাৰৰূপে কল্পনা কৰিলে উৰিষ্যা, দক্ষিণৰ অলংকৃত স্থাপত্য- ভাস্কৰ্যৰ সলনি অসমৰ প্ৰতিঘৰ মানুহৰ বাৰীত থকা কাঠ-বাঁহ-বেত-খেৰেৰে সজা দুচলীয়া ঘৰৰ সৰলীকৃত স্থাপত্যৰ 'নামঘৰ'ৰ কাৰুকৰ্মৰে অলংকৃত প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাভৰা সিংহাসনৰ ভাস্কৰ্য, অগৰু বল্কলৰ সাঁচিপাতৰ আৰ্হি প্ৰভৃতিৰে। নামঘৰৰ ভেঁটিত মুকলি পৰিৱেশৰ মাজত (আৱয়বিক আৰু প্ৰতীকী দুয়ো অৰ্থতে) সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহে সমস্বৰে গাব পৰা, বুজিব পৰা, আনন্দ সাগৰত অৱগাহন কৰিবপৰা কীৰ্তন ঘোষাৰ সাংগীতিক সৌধ ৰচনা কৰিলে। একেদৰে নামঘৰৰ স্থিতিক অধিক বাংময় জনসাধাৰণৰ হৃদয়মুখী আৰু সকলোস্তৰৰ মানুহে নামঘৰৰ কৰ্মত অংশগ্ৰহণ কৰাৰ পথ সুচল কৰি তোলাৰ উদ্দেশ্যে শংকৰদেৱে ভাৰতীয় নাট্য পৰম্পৰাৰ ভেঁটিতে নিৰ্মাণ কৰিলে 'অংকীয়া নাট'ৰ বা ভাওনাৰ নৱ আদৰ্শৰ। শিল্পকাৰ শংকৰদেৱৰ সৰ্বোত্তম কৃতি ভাওনাই নামঘৰৰ যোগেদি অসমীয়া সমাজত অভিনয়ৰপৰা আহাৰ্যলৈ, সংগীত নৃত্যৰপৰা বাদ্যযন্ত্ৰ নিৰ্মাণ আৰু আনুষংগিক বিবিধ দিশ সামৰি এক নতুন সাংস্কৃতিক কৰ্মযজ্ঞৰ সূচনা কৰিলে। ভাওনাৰ মাজত নিহিত হৈ থকা শংকৰদেৱৰ নাট্যভাৱনাৰ বিশাল পৰিধি, ইয়াৰ ধ্ৰুপদী উচ্চতা আৰু হৃদয় আলোকিত কৰা লৌকিক সৌন্দৰ্যৰ আভা প্ৰভৃতি বিষয়েই উজ্জ্বলৰূপত তুলি ধৰে মহাপুৰুষৰ গভীৰ সংস্কৃতিবীক্ষা। ভাওনাৰ মাজত বিধৃত ধ্ৰুপদী আৰু লৌকিক সৌন্দৰ্যৰ লগতে বিধৃত হৈ আছে ভক্তি আদৰ্শৰ মূলগত দিশটো। শংকৰদেৱে ভাওনাৰ পৰিৱেশ্য কলাগত মৌলিক গাঁথনিত ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰ কল্পিত ব্যঞ্জনাধৰ্মী সংগীত নাট্য-নৃত্য সংযোগ কৰি এই উচ্চাংগ কলা সম্পদক সাধাৰণ অনাখৰী মানুহৰ দ্বাৰস্থ কৰিছে, একেদৰে ইয়াৰ আহাৰ্য, অলংকৰণ আৰু যান্ত্ৰিক দিশবোৰত এই প্ৰান্তৰ লোক জীৱনচৰ্যাৰপৰা বোটলা সমল প্ৰয়োগ কৰি অসমৰ লোককলাৰ পাৰাপৰ্যক এক নতুন উজ্জীৱন আৰু মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিলে। দৈত্যাৰি ঠাকুৰ আৰু ৰামানন্দ দ্বিজৰ ৰচিত চৰিত কেইখন বাদ দি আন সৰহভাগ চৰিতেই শংকৰদেৱৰ প্ৰথম অভিনয়ানুষ্ঠান চিহ্নযাত্ৰা'ৰ প্ৰসংগ উল্লেখ কৰিছে। *কথা গুৰু চৰিত*, ৰামচৰণ

ঠাকুৰৰ শ্ৰীশংকৰ চৰিত, বৰদোৱা গুৰু চৰিতত বিস্তৃতভাৱে চিহ্নযাত্ৰাৰ প্ৰসংগ আৰু তাৰ আয়োজনৰ বিষয়ে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই বৰ্ণনাত মন কৰিবলগীয়া দিশ হ'ল- শংকৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰাৰ বাবে কপিলীমুখৰ কুমাৰৰ হতুৱাই খোল গঢ়াই লৈছে তাত ঘূণ দিওৱাইছে, স্থানীয় কঁহাৰৰ হতুৱাই মন্দিৰা, খুটিতাল, বৰতালকে আদি কৰি বহুবিধ তাল প্ৰস্তুত কৰোৱালে, বাঁহ-বেত, হেঙুল হাইতালৰ কৰ্মখচিত মুখা, ছোঁ আদিৰ প্ৰচলন কৰোৱাইছে। এনেদৰে চিহ্নযাত্ৰাৰ সেই কৰ্মযজ্ঞত কপিলীমুখৰ কুমাৰ, শালমৰা গাঁৱৰ মুচিয়াৰ, ধান মেলি থকা চন্দৰী, গায়ন বনগএগাগিৰি, গৰুড়ৰ মুখা পিন্ধা সৰ্বজয়, কমলিধৰা পৰমানন্দ, ৰাম ৰাম লক্ষ্মণ গায়ন বলাই গায়ন, বহাগু গায়ন, দোহাৰত বহা কেতাই খাঁ, ব্ৰহ্মাৰ মুখা পিন্ধা সণ্টৰায়, মহতালগোৱা গএগাসকল, উৰুলি দিয়া কন্যাসকল, স্ত্ৰীৰ কাচনপিন্ধা বলৰাম আতৈ, ৰঘুৰতি ৰজতৰ পুত্ৰ চিদা, মথুৰাৰৰ পুত্ৰ হৰিধন আদিসকলে ভাগ লৈছেহি, উজান দিছেহি। অৰ্থাৎ গএগা জীৱনৰ এইখিনি মানুহক লগত লৈ, মাটিৰ সম্বলেৰে নতুন সম্পদ গঢ়ি শংকৰদেৱে তেওঁৰ নাটপৰিক্ৰমা, শিল্পপৰিক্ৰমা ৰচনা কৰি দৃষ্টি আৰু শ্ৰুতিৰ নন্দনেদি লোকোত্তৰ আনন্দ অভিলাষী আধ্যাত্মিক সাধনাৰ এক পৰিমণ্ডল ৰচনা কৰিলে সেইখিনি মানুহৰ বাবে, তেওঁলোকৰ সাৰ্বিক কল্যাণৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি। সেয়া এনে এক পৰিমণ্ডল য'ত কলা ধৰ্মৰ প্ৰতিৰূপ, য'ত ধৰ্ম সাধনাৰ প্ৰতিটো স্তৰত কলাৰ ব্যঞ্জনা ব্যাপৃত হৈ আছে। বৰগীত আৰু কীৰ্তন ঘোষা গায়ন (নাম-ঘোষা, ভাগৱত আদিকো সামৰি) যেনেদৰে অসমৰ বৈষ্ণৱসমাজৰ ভগৱৎ সাধনাৰ মাধ্যম, একেদৰে ই অসমৰ উচ্চাংগ সংগীতৰ ধ্ৰুপদী পৰম্পৰা, অংকীয়া ভাওনা যেনেদৰে ভক্তি সাধনাৰ মাধ্যম, একেদৰে ই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ধ্ৰুপদী ঐশ্বৰ্যৰ অন্যতম, নামঘৰৰ সিংহাসন প্ৰমুখ্যে বিভিন্ন হস্ত নিৰ্মিত সামগ্ৰীৰ নিৰ্মাণ আৰু প্ৰয়োগো ভক্তি সাধনাৰ যেনেদৰে আনুষংগিক কৰ্ম, একেদৰে এই প্ৰতিটো নিৰ্মিতি অসমৰ লোককলাৰ মনোময় পৰম্পৰাৰ একোটি বাহক।

গীত, নাট-ভাওনা প্ৰভৃতি সুকুমাৰ কলাৰ পোনপটীয়া দিশৰপৰা চকু আঁতৰাই সমাজ সংগঠন আৰু সমাজ সংস্কাৰৰ দিশত দৃষ্টি দিলেও মহাপুৰুষৰ কল্পনাৰ মাজত নিহিত সংস্কৃতি ভাৱনাই আমাৰ চিন্তা আলোড়িত কৰে। চৰিতসমূহেই সাক্ষ্য দিয়ে, শংকৰদেৱৰ ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ পথ সমূলি সুগম নাছিল। বিভিন্ন প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ হেঁচাত শংকৰদেৱে মাধৱদেৱে স্থান-মান এৰি প্ৰায় ওৰেটো জীৱন ইঠাইৰপৰা সিঠাইলৈ ঘূৰি ফুৰিব লগা হৈছিল। সেই প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ হেঁচা আহিছিল সমসাময়িক ৰাজনৈতিক সংঘাতপূৰ্ণ অৱস্থা, সামাজিক আৰু ধাৰ্মিক জীৱনত প্ৰচলিত আচাৰ নীতিৰ কুসংস্কাৰ, বৰ্ণাশ্ৰমজাত সংস্কাৰৰপৰা উৎপন্ন হোৱা বিভেদনীতি আৰু বিভিন্ন মৌলিক প্ৰথাৰূপে প্ৰচলিত তান্ত্ৰিক ব্যভিচাৰৰপৰা। এই বিভেদ ব্যভিচাৰৰপৰা সমাজখনক , সাধাৰণ

মানুহৰ জীৱনক উলিয়াই আনি সমতা আৰু মৰ্যাদাভিষিক্ত এক ভেঁটিত প্ৰতিষ্ঠা কৰি তেওঁলোকৰ চেতনাত ঐশ্বৰিক সাধনাৰ মাধ্যমেদি এক পৰিশীলিত জীৱনবোধ সঞ্চাৰিত কৰিছিল শংকৰদেৱে। এনে এক অভিপ্ৰেত লক্ষ্যত উপনীত হ'বলৈকে হয়তো মহাপুৰুষে পোনপটীয়াকৈ সামাজিক পৰ্যায়ত বৰ্ণাশ্ৰমজাত সংস্কাৰক উভালি পেলোৱাৰ চেষ্টাৰে শত্ৰু বঢ়াই নলৈ ব্ৰাহ্মণ, শূদ্ৰ, জাতি-জনজাতি, স্পৃশ্য-অস্পৃশ্য সকলোকে একেলগ কৰি পৰস্পৰক আধ্যাত্মিক সাধনাত সহচৰ, সমদৰ্শীৰূপত নামঘৰৰ ভেঁটিত বহুৱাই এক নতুন সংস্কৃতিৰ সোপান ৰচনা কৰিলে। বৰ্ণাশ্ৰম ব্যৱস্থাই শতাব্দীৰ পিচত শতাব্দী জুৰি আধ্যাত্মিক সাধনাৰ অধিকাৰ নিদিয়া অসমৰ সকলো জনজাতিকে মহাপুৰুষে আদৰি আনি নামঘৰত ভক্তিধৰ্ম আচৰণৰ অধিকাৰ দি আধ্যাত্মিক পৰাকাষ্ঠাতো এক গভীৰ গণতান্ত্ৰিক চেতনা সঞ্চাৰিত কৰিলে। লগতে শ্ৰৱণ কীৰ্তনৰ মাজেদি কলাৰ আনন্দ সাগৰত সকলোকে নিমজ্জিত কৰি ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যক তেওঁলোকৰ হৃদয়বৃত্তিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে আৰু তেওঁলোককো ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ সৈতে সংযুক্ত কৰিলে। জটিল কৰ্মকাণ্ডী আদৰ্শবৰ্জিত সাধনমাৰ্গ, সৰলীকৃত নীতি-সদাচাৰযুক্ত জীৱনচৰ্যাৰ স্তৰে স্তৰে সুকুমাৰ কলাৰ ব্যঞ্জনাৰ সঞ্চাৰ, ভক্তি আদৰ্শৰ গণতান্ত্ৰিক প্ৰমূল্যৰ আধাৰত ব্যক্তিৰ লগত সমাজ আৰু সমাজৰ লগত ব্যক্তিৰ সুসামঞ্জস্যৰ সম্পৰ্ক প্ৰতিষ্ঠা আদিত শংকৰদেৱৰ সমাজ সংস্কাৰৰ মাজত নিহিত সংস্কৃতিবীক্ষাৰ আন এক উল্লেখনীয় দিশ। বিভিন্ন জনজাতীয় মৌলিক আচাৰ আৰু প্ৰায় সৰ্বত্ৰ প্ৰচলিত তান্ত্ৰিক বামাচাৰৰ বশৱৰ্তী হৈ ইষ্ট দেৱতা সাধনাৰ নামত ব্যাপক জীৱ হিংসাৰপৰা সমাজখনক নিৰস্ত কৰিবলৈও শংকৰদেৱে তেওঁৰ সৰল অহিংস আৰু সমাজৰ কল্যাণকাৰক ভাগৱত আধাৰিত কৰ্ম আৰু দৰ্শনৰ প্ৰবৰ্তন কৰিলে। এই ধৰ্ম আৰু দৰ্শনৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰ সামাজিক গাঁথনিত *'নাহি ভকতিত জাতি অজাতি বিচাৰ। হৰি ভকতিত সমস্তৰে অধিকাৰ* (শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণ কীৰ্তন) *চাণ্ডালো হৰিনাম লৱে মাত্ৰ। কৰিবে উচিত যজ্ঞৰ পাত্ৰ* (পাষণ্ডমৰ্দন, কীৰ্তন) বুলি সজোৰে ঘোষণা কৰিছে কিন্তু এই সমাজভুক্ত সকলো লোকৰ বাবে *'পৰ ধৰ্মক নিহিংসিবা কদাচিত। কৰিবা ভূতক দায়া সকৰুণ চিত্ত।।''* (ভক্তি প্ৰদীপ বুলি অহিংসা, সাম্য আৰু সহিষ্ণুতাৰ আধুনিক যুগোপযোগী শিক্ষা এটাও সমাজৰ বাবে এৰি থৈ গৈছে। এখন সু-সংস্কৃত সমাজৰ সকলো বীজ মহাপুৰুষৰ কল্পিত ধৰ্ম, দৰ্শন আৰু সমাজ সংগঠনৰ মূল আদৰ্শৰ মাজত নিহিত হৈ আছে।

কলা সকলো ধৰ্মতে, বিশ্বৰ সকলো প্ৰান্ততে ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ সম্বলৰূপে ব্যৱহৃত হৈ আহিছে। শংকৰদেৱেও তাকেই কৰিছে কিন্তু এই সাধাৰণী কৃতৰূপৰ মাজতে অসাধাৰণ, অপৰিমেয় উন্মেষশালী দিশটো হ'ল মহাপুৰুষে স্খলিত আৰু পৰিৱেশ সকলো কলাকে সাহিত্য-সংগীত-নাট্য-নৃত্য-চিত্ৰ প্ৰভৃতি সিবোৰৰ নিজস্ব

ধৰ্ম, আনন্দ নিস্যন্দী, নান্দনিক ঐশ্বৰ্য ৰক্ষা কৰাই নহয় প্ৰতিটো কৃতিয়েই অসমীয়া সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ একোটি বিভূতিস্বৰূপ হৈ আজিও অমলিন হৈ আছে। আনহাতে সকলো প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিকো নেওচি মহাপুৰুষে অপৰিসীম সাংগঠনিক শক্তিৰে এই সকলো কলা মাধ্যমক জনসংযোগৰ মাধ্যমৰূপে গ্ৰহণ কৰাই নহয়, সফলতাৰে কামত খটুৱাইছিল - আজি বিজ্ঞান প্ৰযুক্তিৰ আকাশমুখী দৌৰ, অডিঅ', ভিছুৱেল মাধ্যমৰ প্ৰাবল্যৰ যুগতো শংকৰদেৱৰ এই সম্পৰীক্ষণ এক বিস্ময়ৰ উৎস।

এনেভাৱে মহাপুৰুষৰ অনন্য ব্যক্তিত্ব, চিন্তা আৰু সৃষ্টিৰ অমৃত স্পৰ্শই, সমাজ সংগঠন আৰু সংস্কাৰৰ মাজত নিহিত সৰ্বদৰ্শী, সৰ্বতোভদ্ৰ আৰু কল্যাণময় পৰিকল্পনাই অসম, কামৰূপ বেহাৰৰ মানুহৰ হৃদয়বৃত্তিত এক সাংস্কৃতিক প্ৰজ্ঞা সঞ্চাৰিত কৰি গ'ল। ভাওনা অনুষ্ঠানৰ মাজত নিহিত পুণ্যৰ প্ৰবাহে ভাওনাত ভাগ লওতা সকলোৰে লগতে শ্ৰোতা দৰ্শকজনকো স্পৰ্শ কৰাৰ দৰে, শংকৰদেৱৰ অমৃতময় সৃষ্টি সম্ভূত প্ৰজ্ঞাৰ দীপ্তিয়ে তেওঁৰ প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্মৰ আওঁতাৰ ভিতৰৰ আৰু বাহিৰৰো লোকক প্ৰদান কৰি আহিছে ধৰ্ম আৰু কলা, সমাজ আৰু শিল্পৰ সমন্বিত সাধনাৰ পথ নিৰ্দেশনা। আৰু এই সমন্বিত সাধনমাৰ্গৰ মাজতে বিধৃত হৈ আছে মহাপুৰুষৰ সংস্কৃতিবীক্ষা, সংস্কৃতি-ভাৱনাৰ বৈদূৰ্যময় ৰূপ। ❑

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষা

লীলাৱতী শইকীয়া বৰা

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ অসমীয়া জাতীয় সাহিত্যৰ প্ৰাণ-প্ৰতিষ্ঠাতা। একশৰণ নামধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰি অসমৰ ধৰ্মীয় জগতত আলোড়ন তোলাৰ দৰে শংকৰদেৱে নতুন নতুন ভাৱ, বিষয়বস্তু আৰু আংগিকৰ দ্বাৰা অসমীয়া সাহিত্যতো নৱ জাগৰণৰ জোৱাৰ তুলি সেই সাহিত্যক যুগজয়ী প্ৰতিষ্ঠা দিয়ে। শংকৰপূৰ্ব অসমীয়া সাহিত্য আছিল ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰত ভিত্তিক। কিন্তু শংকৰদেৱে সেই দুখন মহাকাব্যৰ লগতে মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ,ভাগৱত পুৰাণ, বিষ্ণু পুৰাণ, হৰিবংশকে ধৰি ভালেমান পুৰাণ উপপুৰাণৰ বিষয়বস্তু লৈ উপাখ্যান, কাব্য, প্ৰকৰণ, গীত, নাট, ভটিমা আদি লিখি এহাতেদি অসমীয়া সাহিত্যৰ পৰিধি ব্যাপক কৰি তুলিলে আৰু আনহাতেদি বিশাল ব্যক্তিত্ব তথা অসাধাৰণ প্ৰতিভাৰে সেই সাহিত্যক তেওঁ নব্য সংস্কৃতিৰ বাহক কৰি অসমীয়া সাহিত্যত এটা নতুন যুগৰ সূচনা কৰিলে, যিটো যুগ নৱবৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ যুগ বা শংকৰী যুগ হিচাপে অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত জিলিকি আছে।

প্ৰতিগৰাকী সাহিত্যিকেই দৰাচলতে একো একোজন ভাষাবিদ। সাহিত্যিকগৰাকীয়ে যিটো ভাষাত সাহিত্য সৃষ্টি কৰে, সেই ভাষাটোৰ ধ্বনি, ৰূপ বা শব্দ, বাক্য আৰু ইবোৰৰ প্ৰয়োগ এই সকলো দিশতে তেওঁৰ অদ্ভুত দক্ষতা থাকে। শংকৰদেৱৰ মাতৃভাষা আছিল ত্ৰয়োৰ্দশ-চতুৰ্দশ শতিকাৰপৰা পঞ্চদশ-ষোড়শ শতিকাৰ অসমত প্ৰচলিত কথিত ভাষা। এই ভাষাটোত শংকৰদেৱৰ আছিল অসাধাৰণ দক্ষতা। সেই দক্ষতাৰ বলতে ব্যাকৰণ, অভিধান একো নোহোৱাকৈয়ে শংকৰদেৱে তেওঁৰ বিপুল সাহিত্যৰাজিৰ জৰিয়তে মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ ভাষাৰ আৰ্হিৰে এটা শক্তিশালী সাহিত্যিক ভাষাৰ সৃষ্টি কৰিলে। শংকৰদেৱৰ শিক্ষাৰ মাধ্যম আছিল সংস্কৃত ভাষা। তেৰ বছৰ বয়সত মহেন্দ্ৰ কন্দলিৰ সংস্কৃত টোলৰ এজন ছাত্ৰ হৈ একাগ্ৰতা আৰু অধ্যৱসায়ৰ গুণত অতি সোনকালে সংস্কৃত 'ব্যাকৰণ, কোষ, পুৰাণ, মহাভাৰত, ৰামায়ণ, চৈধ্য শাস্ত্ৰ, কাব্য' আদিত অপ্ৰমাদী পণ্ডিত হৈ পৰা শংকৰদেৱৰ সংস্কৃত ভাষাতো আছিল অসামান্য দক্ষতা। সেই দক্ষতা আৰু কথিত মাতৃভাষাৰ জ্ঞান, এই দুয়োটাৰ সহায়ত শংকৰদেৱে এনে এক সাহিত্যিক উপভাষাৰ সৃষ্টি কৰিলে, যিটো ভাষাত ঊনবিংশ শতিকালৈকে ধৰ্মীয় সাহিত্য সৃষ্টি হৈ আছিল। সংস্কৃত আৰু ব্ৰজবুলি ভাষাতো তেওঁ সাহিত্য ৰচনা কৰে। সংক্ষেপে ক'বলৈ গ'লে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষা আছিল তিনিটা ঃ সংস্কৃত, অসমীয়া আৰু ব্ৰজবুলি।

সংস্কৃত ভাষাত লিখা শংকৰদেৱৰ একমাত্ৰ গ্ৰন্থখন হৈছে 'ভক্তি ৰত্নাকৰ'। ইয়াৰ বাহিৰে তেওঁ তোটয় ছন্দত 'মধু দানব দাৰুন দেৱ ৱৰম্' শীৰ্ষক দেৱ ভটিমাটি আৰু নাটৰ মাজত ব্যৱহৃদ ভালেমান সংস্কৃত শ্লোক ৰচনা কৰে। শংকৰদেৱৰ অধিকাংশ সাহিত্য আছিল অসমীয়া ভাষাৰ। কীৰ্তন - ঘোষা, গুণমালা, ৰামায়ণ, ৰুক্মিণীহৰণ কাব্য, হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান, ভক্তি - প্ৰদীপ আৰু ভাগৱতৰ আদি দশমকে ধৰি প্ৰায় আঠোটা স্কন্ধৰ অনুবাদ কাব্যৰ ভাষা আছিল মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণত ব্যৱহৃত পুৰণি অসমীয়া ভাষা। আনহাতে বৰগীত, দেৱ-ভটিমা-ৰাজ ভটিমাকে ধৰি নাটৰ মাজৰ ভটিমা আৰু পত্নীপ্ৰসাদ, কালিয় দমনকে ধৰি ছখন নাটৰ ভাষা আছিল ব্ৰজবুলি। ব্ৰজবুলি শংকৰদেৱৰ সুদূৰপ্ৰসাৰী বহুমুখী প্ৰতিভাৰ এক উজ্জ্ব নিদৰ্শন। প্ৰকৃততে শংকৰদেৱেই অসমৰ ব্ৰজবুলি সাহিত্যৰ জনক। ব্ৰজবুলি হৈছে সমগ্ৰ উত্তৰ পূৰ্ব ভাৰতৰ মধ্যযুগীয় এটি ধৰ্মীয় সাহিত্যিক ভাষা। সেয়েহে শংকৰদেৱৰ ব্ৰজবুলি ভাষাৰ গীত-নাটবোৰে অসম আৰু সৰ্বভাৰতীয় বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ মাজৰ সম্পৰ্কটো অধিক সুদৃঢ় কৰি তোলে। এইদৰে দেখা যায় যে শংকৰদেৱে তেওঁৰ বিশাল সাহিত্যৰাজিৰ জৰিয়তে ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত তিনিটা ভিন্ন শৈলীৰ সৃষ্টি কৰিছিল। সংস্কৃত ভাষাৰ শৈলী, পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ শৈলী আৰু ব্ৰজবুলি শৈলী। অসমীয়া ভাষাৰ শৈলীৰ আকৌ দুটা ভাগঃ কাব্য বা উপখ্যানৰ শৈলী আৰু অনুবাদ শৈলী। মন কৰিবলগীয়া যে শংকৰদেৱে কোনো এটা আখ্যান বা কাহিনীক কেইবা প্ৰকাৰেও লিখি উলিয়াইছে। উদাহৰণস্বৰূপে, কালিয় দমনৰ কাহিনীটো কীৰ্তনত বৰ্ণনা কৰি সেই কাহিনীকে আকৌ দশমত অনুবাদ কৰিছে আৰু তাকে পুনৰ 'কালিয় দমন' নাটত নাটকীয় ৰূপ দান কৰিছে। ৰুক্মিণীহৰণ আৰু ৰাসক্ৰীড়াৰ ক্ষেত্ৰতো শংকৰদেৱে সেই একে প্ৰক্ৰিয়াকে গ্ৰহণ কৰিছে, 'ৰুক্মিণীহৰণ' কাব্য আৰু 'কীৰ্তন'ত সেই কাহিনী দুটা বৰ্ণনা কৰি দশমত ৰাসক্ৰীড়াৰ কাহিনী অনুবাদ কৰিছে আৰু তাকে পুনৰ 'ৰুক্মিণীহৰণ' আৰু 'কেলিগোপাল' নাটত নাট্য ৰূপ দিছে। আচৰিত কথা, 'প্ৰত্যেক ক্ষেত্ৰতে তেওঁ একোটা শৈলী সৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। প্ৰত্যেক ঠাইতে একে কথাকে বিভিন্নভাৱে ক'বলৈ লৈছে আৰু যেতিয়া নিজস্ব প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শন কৰাৰ সুযোগ পাইছে, তেতিয়া সি নতুন ৰূপে মৰ্মস্পৰ্শী হৈ উঠিছে।" তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা হৈছে, সাধাৰণ কাব্য আৰু অনুবাদ কাব্যৰ বৰ্ণনাভঙ্গী কিছু পৃথক যদিও ভাষা কিন্তু একে পুৰণি অসমীয়া কাব্য ভাষা। কিন্তু নাটৰ ৰচনা শৈলী গদ্য আৰু ভাষাও ব্ৰজবুলি। এই দুয়োটা ভাষা বিশেষকৈ কাব্যৰ ভাষা তন্ন তন্নকৈ বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যাব যে সুদূৰ পঞ্চদশ-ষোড়শ শতিকাতে শংকৰদেৱে যিটো শক্তিশালী কাব্য সাহিত্যৰ ভাষা সৃষ্টি কৰিছিল, সি আজিও অম্লান হৈ আধুনিক অসমীয়াৰ লগত যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰি অসমীয়া জাতিৰ চিৰন্তন ভাষাৰূপে উজ্বলি আছে।

শংকৰদেৱে যিটো ভাষা কাব্য সাহিত্যৰ ভাষাৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল, তাৰ সুদৃঢ় ভেঁটি প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল শংকৰ পূৰ্ব অপ্ৰমাদি কৱি মাধৱ কন্দলিয়ে। সাধাৰণভাৱে চাবলৈ গলে শংকৰদেৱৰ ভাষা আৰু মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ লেখাৰ মাজত বৰ বিশেষ পাৰ্থক্য নাই । সাক্ষ্য হিচাপে দুয়োগৰাকী কৱিৰ লেখাৰ পৰা দুফাঁকি পদ উদ্ধৃত কৰা হ'ল ঃ

কিনো মই পাপী মন্দ কোন কৰ্ম কৰোঁ।
বিনে ৰাম এতকাল কেনে প্ৰাণ ধৰোঁ।।
প্ৰভু নজানন্ত মোক আনিলেক হৰি।
সি কাৰণে ৰাৱণে আছা প্ৰাণ ধৰি।। ৪২ ৩৫

(সুন্দৰাকাণ্ড)

সবাতে বিদিত মোৰ ৰাম যেন স্বামী।
সেৱাকিনী প্ৰায় আন বিবাহিতা আমি।।
বাপখনে পঠাইলে গৈলেক বনবাস।
কৰিলো লগতে চৈধ্য বৰিষ নিবাস ।। ৭০৭৭

(উত্তৰাকাণ্ড)

প্ৰতিটো শাৰীতে চৈধ্যটাকৈ আখৰ থকা অন্ত্যানুপ্ৰাসযুক্ত পোনপটীয়া অথচ সাৱলীল ভাষাৰ উল্লিখিত পদ দুফাকি শংকৰদেৱৰ নে মাধৱ কন্দলিৰ, কৈ নিদিলে সতকাই ধৰিব নোৱাৰি। তথাপি মাধৱ কন্দলি আৰু শংকৰদেৱৰ ভাষাৰ মাজত ভালেখিনি পাৰ্থক্য আছে। কন্দলিৰ ৰামায়ণত ব্যৱহৃত হানি এৰো, মাৰি এৰো, গুচাই এৰ আদি প্ৰাচীন ৰূপৰ যৌগিক ক্ৰিয়া পদৰ ব্যৱহাৰ শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাত পোৱা নাযায়। ৰামায়ণত সঘনাই প্ৰয়োগ হোৱা কৰিলোহো, মাৰিলাহা, হৈ বাহা, এৰিবোহো আদি হো, হা, প্ৰত্যয়ান্ত ক্ৰিয়াপদৰ প্ৰয়োগো শংকৰদেৱৰ ভাষাত তুলনামূলকভাৱে তেনেই কম। বিশেষ শব্দ, খণ্ডবাক্য, জতুৱা ঠাঁচ, নতুন নতুন উপমা, ৰূপক, উৎপ্ৰেক্ষা আদি অলংকাৰৰ প্ৰয়োগ আৰু প্ৰকাশভংগীৰ পিনৰপৰাও শংকৰদেৱৰ ভাষাটো মাধৱ কন্দলিৰ ভাষাতকৈ কিছু পৃথক। কন্দলি আৰু শংকৰদেৱৰ ভাষাৰ মাজত আটাইতকৈ বেছি পাৰ্থক্য দেখা যায় শব্দ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত। কন্দলিয়ে নিজে নিৰ্মাণ কৰি সততে ব্যৱহাৰ কৰা কিটাইল, জন্টাইল, টাই, বিপোহ, পুৰুজাইল আদি শব্দ শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত বিৰল। বাল্মিকীৰ আৰ্হিত আদৰ্শ মানব ৰাম-সীতাৰ কাহিনী বৰ্ণনা কৰা কন্দলি ৰামায়ণৰ সকলো কথাই 'লৌকিককহে', 'দেৱবাণী নুহে'। সেয়েহে তেওঁৰ ভাষাত লোক জীৱনৰ প্ৰভাৱ বেছি। সাধাৰণভাবে কন্দলিৰ ভাষাই তৎকালীন অসমীয়া ভাষাৰ দুটা ৰূপ দাঙি ধৰে। এটা সাধাৰণ মানুহে দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহাৰ কৰা কথ্য ৰূপ আৰু আনটো হৈছে শিক্ষিত শ্ৰেণীৰ মানুহৰ দ্বাৰা

ব্যৱহৃত সাহিত্যিক ৰূপ। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ পৰিসৰ অতি ব্যাপক হোৱাৰ কাৰণে ইয়াত এই দুটা ভাষিক ৰূপৰ উপৰি দাৰ্শনিক তত্ত্বগধুৰ ভাৱ প্ৰকাশৰ উপযোগী এটা ভক্তিমূলক ভাষাৰ ঠাঁচো সোমাই আছে। ভক্তি তত্ত্বৰ জটিল দাৰ্শনিক কথাবোৰ অসমীয়াত প্ৰকাশ কৰিবলৈ শংকৰদেৱে ভালেমান নতুন শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ আধাৰ গ্ৰন্থ হৈছে ৰামায়ণ আৰু ভাগৱত পুৰাণকে ধৰি বিভিন্ন পুৰাণ আৰু উপপুৰাণ। সেই সংস্কৃত পুৰাণবোৰৰ কাহিনী অসমীয়া ভাষাত প্ৰকাশ কৰিব লগা হোৱাত পুৰাণবোৰৰ অজস্ৰ শব্দ মুখ্যতঃ বিশেষ্য বা সংজ্ঞা শব্দ শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাত সোমাই পৰিল। এনে কিছুমান নতুন নামপদ হৈছে হৰিশ্চন্দ্ৰ, শৈব্যা, ৰোহিতাশ্ব, গোবৰ্দ্ধনধাৰী, জনাৰ্দন, গোবিন্দ, বনমালী, কৃষ্ণ, বলোভদ্ৰ, কংস, বসুদেৱ, দৈৱকী, ৰুক্মিণী, শিশুপাল, জৰাসন্ধ ইত্যাদি। কেতিয়াবা শংকৰদেৱে প্ৰয়োজন অনুসাৰে নিজেও কিছুমান নতুন শব্দ সৃষ্টি কৰি লৈছিল। এনে ধৰণৰ দুই এটা শব্দ হৈছে অনাদোষে, অনাবতাসতে আদি। গতিকে দেখা যায় যে শংকৰদেৱৰ ভাষাটো কন্দলিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা ৰামায়ণৰ ভাষাটোৰ পৰম্পৰা অনুযায়ী গঢ় লৈ উঠিলেও শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ বিস্তৃতি আৰু দুয়োগৰাকী কবিৰ মাজত থকা প্ৰায় এশ বছৰৰ ব্যৱধানে শংকৰদেৱৰ ভাষাৰ ভালেখিনি পৰিবৰ্তন আৰু পৰিবৰ্দ্ধন ঘটালে। ফলত জটিল দাৰ্শনিক তত্ত্বকথাৰপৰা আৰম্ভ কৰি দৈনন্দিন জীৱনৰ তেনেই সৰু-সুৰা কথালৈকে, এই সকলো ভাৱধাৰা সহজ-সৰল আৰু সাৱলীলভাৱে প্ৰকাশ কৰিবপৰা শক্তি শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাই লাভ কৰিলে।

শংকৰদেৱৰ বিশাল সাহিত্যত অসমীয়া ভাষাটোৰ এটা পূৰ্ণ ৰূপ ৰক্ষিত হৈ আছে। "ভাষাৰ পূৰ্ণৰূপ বুলি ক'লে তাৰ প্ৰধানকৈ ৰূপ-গঠন ৰীতিৰ কথাই ক'ব লগীয়া হয়। ৰূপ গঠন পদ্ধতিয়ে বিভিন্ন শব্দৰ লগতে সেইবোৰৰ পিছত যোগ হোৱা বিবিধ প্ৰত্যয়, কাৰক - বিভক্তি, ক্ৰিয়া বিশেষণ, অব্যয়, শব্দ গঠন পদ্ধতি আদি কথা সামৰি লয়।" শংকৰদেৱৰ কাব্য সাহিত্যৰ ভাষাৰ স্বৰূপটো বুজিবৰ বাবে তলত সেই ভাষাটোৰ ৰূপতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য কিছুমান সংক্ষেপে দাঙি ধৰা হ'ল।

সৰ্বনাম ঃ

প্ৰথম পুৰুষ - মই, মঞি, আমি (মই অৰ্থত), মোক, মোৰ, মোহোৰ, আমাক (মোক অৰ্থত), আমাৰ (মোৰ অৰ্থত) আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ - তই, তঞি, তোৰ, তোহোৰ, তুমি, তোমাৰ, তোমৰা, তোম্মাৰ, তযু আদি।

তৃতীয় পুৰুষ - সি, তাক, তাঙ্ক, তাহাক, এই (স্ত্ৰীবাচক), ইহাক, আপুনি (নিজ অৰ্থত)

অন্যান্য- নিজ, কাহাক, যি, যাহাক, কেহো, কি ইত্যাদি।

বিশ্লেষণ ঃ ভাল, মন্দ, সুন্দৰ, ঈষৎ, উত্তম, মধ্যম, বিমল, দাৰুণ, মহা, মত্ত, জ্যেষ্ঠ, নিদাৰুণ, বলৱন্ত, কোমল, মনোহৰ, মনোৰম, গুণৱন্ত ইত্যাদি।

তুলনা বুজোৱা ৰূপ ঃ

যিটো মহাম্লেছ খাই কুকুৰক মাৰি। তাতো কৰি অপবিত্র সি সি অহংকাৰী।।
(ভক্তি প্রদীপ)

বিষ্ণুতো অধিক ইন্দেসে দেৱতা। (ভক্তি প্রদীপ)

পিতৃতো মাতৃতো কৰি তোম্মাতেসে লুলি (ৰুঃ হৰণ)

ক্রিয়া বিশেষণ ঃ কেনে, কেনে কৰি, এহিমতে, এবেসে, শীঘ্রে যৈসানি, তৈসানি, কৈসানি, কৈত, ঐত, তৈত, কিক, কেনমতে, এভো ইত্যাদি।

কাৰক বিভক্তি ঃ কৰ্তা, প্রথম এ ঃ কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰে ভনে

কর্ম, দ্বিতীয়া -ক, ক্ষত্রিয়কক কাটিলা

কৰণ, তৃতীয়া-এৰে ঃ কৃষ্ণয়েৰে সুবসতি হৌক

সম্বন্ধপদ, ষষ্ঠী-ৰ, ন ঃ মাতৃৰ বাকে, নাহি সুখ শান্তি তান

অধিকৰণ, সপ্তমী-ত ঃ সাগৰত বুৰ দিয়া

কন্দলি ৰামায়ণৰ দৰে শংকৰদেৱৰ কাব্য-সাহিত্যৰ ভাষাতো অপাদান আৰু নিমিত্তকাৰকৰ কাৰণে কোনো বিভক্তি নাই। হন্তে পৰা পৰসৰ্গৰ দ্বাৰা অপাদান আৰু দ্বিতীয়া ক বিভক্তি আৰু কেতিয়াবা তাৰ পিছত লাগি/লাগিয়া পৰসৰ্গ যোগ দি নিমিত্ত কাৰকৰ অৰ্থ প্রকাশ কৰা হয়। যেনে-স্বৰ্গহন্তে, পাতালপুৰপৰা, গৃহক গৈলা, তোম্মাক লাগিয়া আদি। শূন্য বিভক্তিৰ প্রয়োগ আৰু একেটা বিভক্তিৰ দ্বাৰা বিভিন্ন কাৰকৰ অৰ্থ প্রকাশ কৰাটোও শংকৰদেৱৰ ভাষাৰ এটি বিশেষ বৈশিষ্ট্য।

বহুবচনাত্মক ৰূপ ঃ গৃহসব, ৰাজ্ঞাগণ, অংগুলিচয়, দেৱজাক, ব্রাহ্মনীসকল, পাপমানে, আমাঠৈৰ, তোমাসা, অসমাসৱাক, তাসম্বাৰ আদি।

নির্দিষ্টতাবাচক প্রত্যয় ঃ দিনগোট, দুগুটি, কুৰিপাট, দশকুণ্ডা আদি।

অনির্দিষ্টতাবাচক ৰূপ ঃ মাসেক, দিন চাৰিকতে, সাতপাঞ্চ নাহিকে আদি।

স্ত্রীলিংগবাচক প্রত্যয় ঃ ই/ই (প্রাণেশ্বৰী), ইনী (নিলাজিনী, সেৱকিনী, দুখিনী, তেলিনী আদি।

সম্বন্ধ বুজোৱা পুৰুষবাচক প্রত্যয় ঃ এৰ (ভায়েৰ, পোৱেৰ)।

উপসর্গ ঃ বিনাদোষে, সকুটুম্বে, সসৈন্যে, অকণ্টকা, বিমূর্চ্ছিত, অনাচাৰী আদি।

ক্রিয়াপদ ঃ বর্তমান কাল ঃ

প্রথম পুৰুষ ঃকৰোঁ, এৰাওঁ, মৰো, মিলাওঁ, দেওঁ,হওঁ আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ কৰস, আচস, লৱ, লৱা, দিয়া, লোৱা, চোৱা আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ

(ক) কান্দে, ঢাকুৰে, বাৰে, মাগে, কহে, ফুৰে আদি।

(খ) চান্ত, যান্ত, কান্দন্ত আদি।

(গ) জ্বলৈ, এড়ৈ, কাম্পৈ, মৰৈ আদি

(ঘ) নিগদতি, বদতি, পিন্ধয়, কান্দয়, হুই আদি।

অনুজ্ঞা ঃ মৰসিয়ো, কৰিয়ো, দিয়ো, শুনিয়ো, কৰা, যাহা, দেখাউ আদি।

অতীতকাল ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ আছিলোঁ, ভৈলো, পাইলো, খাইলো, কহিলো, শুনিলোহো আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ উপজিলি, দিলি, চিন্তিলি, খেদাইলি, গৈলা, কৰিলাহা, দেখিলাহা আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ

(ক) কৈল, ভৈল, আইল, থাকিল, কৰিল, পড়িল আদি।

(খ) গৈলা, ভৈলা, পাইলা, বুজাইলা, জিয়াইলা, থাকিলা আদি।

(গ) কৰিলেক, পাইলেক, মৰিলেক, দিলেক, কৰিলন্ত, উঠিলন্ত, দেখিলন্ত আদি।

ভৱিষ্যত কাল ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ কৰাইবো, দিবো, থাকিবো, সুৰাইবো, পাৰিবো, কৰিবো আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ দিবি, বুলিবি, নকৰিবি, নুছুবি, নকৈবা, নকৰিবা আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ

(ক)আসিব, হুইব, মিলিব, হৈবে, বাঢ়িবে আদি।

(খ) বজাইবেক, নুহিবেক, আসিবন্ত, লেবন্ত, কান্দিবন্ত আদি।

যৌগিক ক্রিয়া ঃ খেদি আইলো, পৰি আছে, প্ৰকাশ কৰে, ঝিলি-মিলি কৰে, লৈ যান্ত, জাম্প দিলা আদি।

নামক্রিয়া ঃ প্ৰণামো, ঘ্ৰানিলা, প্ৰৱেশিলা, তপসাই, স্তম্ভাইলন্ত, কুড়িলা আদি।

তুমুনাৰ্থক ক্রিয়া ঃ বুলিবে, বধিবে, দণ্ডিবে, দেখিতে, লাগি, শুনিবাক, সাধিবাক প্ৰতি, কৰাইবাক লাগি আদি।

নাস্ত্যৰ্থক ক্রিয়া ঃ নকৰিবা, নুবুলিবা, নিচিনিলো, নেদেখো, নেদে, নোবোলে, নাজানস আদি।

অসমাপিকা ক্রিয়া ঃ আনি, কৰি, দেখি, কৰিয়া, দেখিয়া, পায়া, ধৰন্তে (নেই), পিয়ন্তে (আছিল) আদি।

কৃদন্ত ৰূপ ঃ আনন্তে, কৰন্তে, জলন্তে, ফুৰন্তে, কান্দন্তে আদি।

ক্ৰিয়াৰ ছৰ্তসাপেক্ষতা ঃ

হৰি এড়িলাত কলি প্ৰবেশিলা জানি।
(হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান)
মই যেবে জানো ৰাম এনুৱা নিৰ্দয়।
লংকাতে তেজিলোহন্তে প্ৰাণক নিশ্চয়।।
এহি কথা আগে মোত নকহিলি কিক।
ভুঞ্জাইলোহোহন্তে ঘন্ন ব্ৰাহ্মণ কোটিক।।
(উত্তৰাকাণ্ড)

পুনৰুক্তি ঃ ঘনে ঘনে, বাৰে বাৰে, ভালে ভালে, উঠ উঠ, চাই চাই, কান্দি কান্দি, টনটন, হৰি হৰি, বনে বনে, দেশে-দেশে, হাতে হাতে, বাছি বাছি, পলা পলা ইত্যাদি।
সমাসবদ্ধ ৰূপ ঃ আজোৰা আজুৰি, কামোড়া - কামুৰি, ধৰাধৰি, হতাহতি, বগৰাবগৰি, দেখাদেখি, ঠেলাঠেলি, গলাগলি, জুমাজুমি, কানাকানি, ভাত পানী ইত্যাদি।
জোৰ বুজোৱা ৰূপ ঃ সে

- কৃষ্ণকেসে শিশুপাল ৰাজাৰ ফুৰে খুজি।
(ৰুক্মিণী হৰণ)
মোকেসে আলিঙ্গি আছে হৰি। (ৰাসক্ৰীড়া)

সংখ্যাবাচক শব্দ ঃ এক, দুই, তিনি, চাৰি, পঞ্চ, ছয়, সাত, আঠ, নৱ, দশ, এঘাৰ, বাৰ, তেৰ, চৈধ্য, পোন্ধৰ, ষোল, সোতৰ, ওঠৰ, উনৈশ, কুৰি, একৈশ, তেইশ, ছাবিশ, ষাঠি, নবৈ, একগুণ, দুগুণ, আঠগুণ, দশগুণ, অষ্টাধিক একশতবাৰ ইত্যাদি।
অব্যয় ঃ যদি, তথাপি, আৰো, যেন, যোনো আদি।
শব্দ ভাণ্ডাৰ ঃ শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাৰ অতি সমৃদ্ধ আৰু বিচিত্ৰ ৰূপ হৈছে ইয়াৰ শব্দৰাজি। মূল বা উৎসলৈ লক্ষ্য কৰি সেই শব্দবোৰক এনেদৰে ভগাব পাৰি । তৎসম, অৰ্দ্ধতৎসম, তদ্ভৱ, দেশী, আন ভাৰতীয় আৰ্য ভাষাৰ শব্দ, অনাৰ্য ভাষাৰ শব্দ আৰু বিদেশী শব্দ। তুলনামূলকভাবে তৎসম আৰু তদ্ভৱ শব্দই সংখ্যাধিক। কোনো ভাব ঘৰুৱাভাৱ শব্দৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলে তৎক্ষণাৎ তেওঁ সংস্কৃত তৎসম শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। শংকৰদেৱৰ সমূহ ৰচনাৰ আধাৰ আছিল বিবিধ সংস্কৃত গ্ৰন্থ। ফলত তেওঁৰ সময়তেই অজস্ৰ তৎসম শব্দ অসমীয়া ভাষাত সোমাই পৰিল। শংকৰদেৱৰ কাব্যত ব্যৱহৃত এই সকলো শ্ৰেণীৰ শব্দক সিহঁতৰ অৰ্থগত দিশলৈ লক্ষ্য কৰি এনেদৰেও ভগাব পাৰি। গছ-গছনি বুজোৱা শব্দ, ফল ফুল, চৰাই-চিৰিকতি আৰু জীৱ-জন্তু বুজোৱা শব্দ, অঙ্গ প্ৰত্যঙ্গ বাচক, জাতি-ব্যৱসায়, যান বাহন আদি বুজোৱা শব্দ মাৰকিল, গালি-শপনি বুজোৱা শব্দ, বস্ত্ৰ, আ-অলংকাৰ, খাদ্য,

বাদ্যযন্ত্র, অস্ত্র-শস্ত্র, খেলা-ধূলা সম্পৰ্কীয় শব্দ ইত্যাদি। এনে শব্দবোৰৰ কিছুমান হৈছে - বট, অশ্বত্থ, পাকৰি, বেত, বাঁস, জাই, যুতি, মালতী, বকুল, আম, জাম, বেল, দাড়িম্ব, পাৰাৱত, সেন, বক, হস্তী, ঘোৰা, বাঘ, ভালুক, ঘোং, সিংহ, গৰ্দভ, বৰাহ, সাপ, সৰ্প, মৃগ, হাত, ভৰি, নাক, কাণ, চকু, চক্ষু ভুজ, বাহু, কৰতল, অংগুলি, নখ, গাল, পেট, নাভি, নিতম্ব, লোম, কংকাল, ধোৱা, তেলিনী, ব্ৰাহ্মণ, ক্ষত্রি, বৈশ্য, ৰজক, নাও, ৰথ, লাঠি, বুকু, চৰৰ, পাপিষ্ঠী, নিলাজী, পাটবস্ত্র মুকুট, কুণ্ডল, নুপুৰ, কংকন, গলপতা, সাতসৰী, অন্ন, পৰমান, পায়স, ঢাকঢোল, ভেৰী, মৃদংগ, বংশী, যাঠি, জোং, শৰ, ধনু, পালা, ভল্টা ইত্যাদি।

শংকৰদেৱৰ শব্দ ভাণ্ডাৰক বিশেষভাৱে সমৃদ্ধ কৰিছে বিবিধ সম্বন্ধবাচক আৰু ধন্যাত্মক শব্দই। সম্বন্ধবাচক শব্দবোৰ হৈছে ঃ মাতা-পিতা, আই, পো, পুত্র, জী, জীয়াৰী, বোৱাৰী, খুৰা, ভতিজা, ভাগিন, মামা, আজোককা, নাতি, পিতামহ, বাপে-পুতে, ভাই-ভগিনী, বিয়নি, সখা, সখি, জমাই ইত্যাদি। ধন্যাত্মক শব্দ কিছুমান হৈছে ঃ কাউ-বাউ, জকমকি, উলহ-মালহ, টনটন, ৰুণজুন, তলবল, ভকভকি আদি। প্রতি ধন্যাত্মক বা অনুৰূপ শব্দৰ ব্যৱহাৰো মন কৰিবলগীয়া । যেনে - খুজিলুৰি, সাজিকাছি, কাছি পাৰি, লাজ-কাজ আদি।

উল্লিখিত শব্দৰাজিৰ ঢাকঢোল, টনটন, জকমকিকে ধৰি কেইটামান শব্দৰ বাহিৰে বাকী গোটেইবোৰেই তৎসম আৰু তদ্ভৱ শব্দ। যতন, শৰদ, ধৰণী, ভকত, ৰতন আদি অৰ্দ্ধতৎসম শব্দৰ প্রয়োগো মন কৰিবলগীয়া । আন ভাৰতীয় আৰ্য ভাষাৰ শব্দ অনাৰ্য শব্দ আৰু বিদেশী শব্দৰ ব্যৱহাৰ তুলনামুলকভাৱে তেনেই কম। এনে শব্দৰাজিৰ ভিতৰত হিন্দীৰপৰা অহা ডৰ, ডাহিন, বেটা, বহিনী আদি অষ্ট্রিকৰপৰা অহা উটুৱাই, ঢাকঢোল, বোকা, কামোৰ, কদলি, তাম্বুল আদি। দ্রাবিড়ৰপৰা (সংস্কৃতৰ মাজেদি) অহা উলু, কুণ্ড, ঘোটক, পুষ্প, মালা, তুলা আদি, বড়োমূলৰপৰা অহা গৰকিলা, জিৰাইলা আদি আৰু আৰবী-পাৰ্চী মূলৰপৰা অহা হাজাৰ, পুণ্ডক, খালী, বদল আদিয়েই প্রধান।

শংকৰদেৱৰ ভাষাত কামৰূপী শব্দৰ প্রয়োগো মন কৰিবলগীয়া। গণ, ভোখ, ভাঠি, ঠোঠ, গাছ, ধূলা, বাৰি, গুখান, হাথী, হান আদি সংজ্ঞা শব্দৰ লগতে ভালেকেইটামান কামৰূপী উপভাষাৰ বৈয়াকৰণিক ৰূপ দেখা যায়। সেইবোৰৰ কেইটামান হৈছে বহুবচনাত্মক প্রত্যয়-ঠে (আমাঠেৰ), বিভিন্ন ক্রিয়াপদ যেনে - দেঞুঁ, নেই, নিবাক, লাগি, নেদে, নেদো, নেদ ইত্যাদি। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত এনে দুই-এটা কামৰূপী উপভাষাৰ ভাষিক ৰূপ দেখি আৰু সম্ভৱতঃ নামনি অসম বিশেষকৈ বিশাল কামৰূপ শংকৰদেৱৰ সাহিত্য কৰ্মৰ কেন্দ্ৰস্থান হোৱাৰ কাৰণে কোনোৱে ক'ব খোজে যে জাতীয় কৰি শংকৰদেৱৰ ভাষা কামৰূপী। এনে ধাৰণা তেনেই অমূলক।

অৱশ্যে এটা কথা ঠিক যে আহোম ৰাজত্বৰ আগলৈকে অসমৰ ভাষা-সাহিত্যৰ কেন্দ্ৰ আছিল মধ্য অসম নগাঁৱৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সমগ্ৰ নামনি অসম। মধ্য অসমৰ শংকৰপূৰ্ব একমাত্ৰ কবি গৰাকী হ'ল মাধৱকন্দলি 'তেওঁৰ ৰামায়ণ মধ্য অসম নগাঁৱৰ লগতে উজনি-নামনি দুয়োটা অঞ্চলকে ধৰি বিশাল অসমৰ কথিত ভাষাটোৰ এটা সাহিত্যিক ৰূপ ৰক্ষিত হৈ আছে। আনহাতে ত্ৰয়োদশ-চতুৰ্দশ শতিকাৰ হেম সৰস্বতী, কৱিৰত্ন সৰস্বতী, হৰিবৰ বিপ্ৰ আদি শংকৰপূৰ্ব কৱিসকল আৰু অনন্ত কন্দলি, ৰাম সৰস্বতী, শ্ৰীধৰ কন্দলি, ভট্টদেৱ প্ৰমুখ্যে পঞ্চদশ-ষোড়শ শতিকাৰ প্ৰখ্যাত বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ জন্মস্থান আছিল কামৰূপ। কিন্তু তেওঁলোকৰ কাব্যৰ ভাষা আৰু উজনিত জন্ম গ্ৰহণ কৰা মাধৱদেৱৰ ( ) কাব্যৰ মাধৱ কন্দলি শংকৰদেৱৰ ভাষাৰ পৰম্পৰা অনুযায়ী গঢ় লৈ উঠা। মাধৱ কন্দলি শংকৰদেৱৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ভট্টদেৱ তথা তাৰো পৰৱৰ্তী কবিসকলে কাব্য চৰ্চাৰ মাধ্যম হিচাপে যিটো ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিছিল, সেইটো অকল কামৰূপ বা নামনি অসমৰে নহয়, ধুবুৰিৰপৰা শদিয়ালৈকে সকলো ঠাইৰ মানুহে বুজিব পৰা সেই ভাষা আছিল সেই সময়ৰ সুবিশাল অসমৰ কথিত ভাষাৰ এটি সাহিত্যিক ৰূপ। সেয়েহে এই সাহিত্যিক ভাষাটোত উজনি-নামনি দুয়োটা অঞ্চলৰে ভাষিক বৈশিষ্ট্য ৰক্ষিত হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে, শংকৰদেৱৰ কাব্যৰ ভাষাৰ মৰো জীউ কৰি, হাততালি, ধুৱাই-খুৱাই, আঁৰ কৰি, পানী ছটিয়াই, চালেবাৰে, পেটতে হাতভৰি (লুকায়) আদি ৰূপ উজনিতহে একে ৰূপত আজিও পোৱা যায়। সামগ্ৰিকভাবে চাবলৈ গ'লে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাত কামৰূপীতকৈ উজনিৰ ভাষাৰ ছাপহে অধিক।

সি যি কি নহওক, ওপৰত দেখুওৱা ভাষাগত ৰূপবোৰৰ বাহিৰেও ভিন্নৰূপৰ অজস্ৰ বিশেষ্য, বিশেষণ, ক্ৰিয়া বিশেষণ, সংখ্যাবাচক শব্দ, অব্যয়, স্বাৰ্থিক প্ৰত্যয়, খণ্ডবাক্য, জতুৱা ঠাঁচ আদিৰ বিচিত্ৰ প্ৰয়োগে শংকৰদেৱৰ ভাষা সমৃদ্ধ কৰিছে। তেওঁৰ ভাষাটোৰ আটাইবোৰ দিশলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে ই অসমীয়া জাতিৰ চিৰন্তন ভাষাৰ মৰ্যাদা লাভ কৰিছে। শংকৰদেৱৰ কাব্যত ব্যৱহৃত মই, আমি, তই, তুমি, তাই, এই, মোক, মোৰ, তোৰ, তোমাৰ, আমাৰ, আমাক, কি, যি, নিজ আদি সৰ্বনাম আধুনিক অসমীয়াত অপৰিবৰ্তিত ৰূপত ৰক্ষিত হৈছে। ক্ৰিয়াপদবোৰৰো অন্ত, এক, হা, হো আদি প্ৰত্যয় বাদ দিলে অধিকাংশই আধুনিক অসমীয়া ক্ৰিয়া পদ হৈ পৰিব। প্ৰথমা-এ, দ্বিতীয়-ক, ষষ্ঠী-ৰ আৰু সপ্তমী-ত বিভক্তি, এক, দুই, তিনি চাৰি আদি সংখ্যাবাচক শব্দ, যদি তথাপি, আৰো আদি অব্যয় শব্দ, ঘনে ঘনে, বাৰে বাৰে, হাতে হাতে আদি পুনৰুক্তি, বাগৰা বাগৰি, ধৰাধৰি, জুমাজুমি, ঠেলাঠেলি আদি সমাসবদ্ধ ৰূপবোৰ এতিয়াও অপৰিবৰ্তিত হৈ আছে। ইবোৰৰ বাহিৰেও শংকৰদেৱৰ কাব্য সাহিত্যত এনে কিছুমান বাক্য, বাক্যাংশ বা খণ্ডবাক্য আছে, যিবোৰ

চাৰে পাঁচশ বছৰৰ পুৰণি হৈও আধুনিক হৈ আছে। সেইবোৰৰ কিছুমান হৈছে - *বৃহৎ সহস্ৰ নামত আছে (নামাপৰাধ), লাজ-কাজ মৰ্যাদা এৰিলে (হৰমোহন), শিলৰ ৰেখা (নামাপৰাধ), পুত্ৰভাৰ্যা এৰি, মৰো জীয়ো কৰি (ভক্তি প্ৰদীপ), তথাপি চেতনা নাই, টানি আনে, কান্ধৰপৰা পেলাই, উফৰি পৰিল, চালেবাৰে, পৰৰ ঘৰত, খালবাম একাকাৰ, মাত-বোল, পেটৰ তলত, আৰ কৰি, সাত দিন সাত ৰাতি, শিলত পেলাই, অচেতন প্ৰায়, সন্ধ্যা সময়ত, মাটিত বাগৰি, পানী ছুটিয়াই, হাহাকাৰ কৰি, হেলা কৰি, হাত তালি (আদি দশম)। হৰিনামৰ অনন্ত মহিমা (অজামিল উপাখ্যান), তপৰ মহিমা দেখি (প্ৰহলাদ চৰিত), আত্মঘাত কৰি মৰে (পাষণ্ড মৰ্দন), ভালে ভালে আজি, যাওঁ যাওঁ বুলি, কিন্তু মই পৰাধীন (হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান), পিৰাপাৰি (উত্তৰাকাণ্ড), মুখ ওলোমাই, দুখ দেখি লুকায় পেটতে হাতভৰি (ৰুক্মিণী হৰণ), গলাগোপা কৰি (কংসবধ) ইত্যাদি।* এই বাক্য, খণ্ড বাক্যবোৰে শংকৰদেৱৰ কাব্যৰ ভাষাত থকা আধুনিকতাৰ পৰিচয় দিয়ে। সাম্প্ৰতিক কালৰ অসমীয়া ভাষাতো চলি থকা এই ৰূপবোৰে মহাকবি গৰাকীৰ ভাষাৰ চিৰন্তন ৰূপটো দাঙি ধৰে।

শংকৰদেৱৰ কাব্য সাহিত্যৰ ভাষাত বিশুদ্ধ অসমীয়া গদ্যৰ ছাপ এটাও আছে। যেনে-*প্ৰভু মোৰ ভয় নাই* (প্ৰহলাদ চৰিত), *প্ৰভু তুমি জগত ঈশ্বৰ* (প্ৰহলাদ চৰিত), *সদায়ে শুনিবি মোৰ কথা* (প্ৰহলাদ চৰিত), *তই দৈত্যকুলৰ কণ্টক* (প্ৰহলাদ চৰিত), *ৰূপ দেখি মোহ যায়* (ৰুক্মিণী হৰণ) ইত্যাদি। শংকৰদেৱৰ সময়ত বিশুদ্ধ অসমীয়া গদ্য ৰচিত হোৱা নাছিল। কাব্যৰ মাজত থকা এনেবোৰ বাক্যৰপৰাই তৎকালীন অসমৰ গদ্য ভাষাৰ পৰিচয় পাব পাৰি।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ আনটো জনপ্ৰিয় মাধ্যম হ'ল ব্ৰজবুলি। এই ভাষাত প্ৰথম অসমীয়া নাট আৰু বৈষ্ণৱ ভক্তিগীত ৰচিত হৈছিল। ব্ৰজবুলি ঘাইকৈ মৈথিলী প্ৰভাৱপুষ্ট অৱহট্‌ঠৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গঢ় লৈ উঠা সমগ্ৰ উত্তৰপূব ভাৰতৰ এটা ধৰ্মীয় সাহিত্যিক ভাষা। ব্ৰজবুলি ভাষাই বিশেষভাৱে গা কৰি উঠিছিল অসম, বংগ, নেপাল আৰু উৰিষ্যাত। মন কৰিবলগীয়া যে প্ৰতিটো অঞ্চলৰ ব্ৰজবুলিত সেই সেই অঞ্চলৰ আঞ্চলিক ভাষাৰ ছাপ স্পষ্ট। বংগদেশৰ ব্ৰজবুলি যিদৰে মধ্যযুগীয় বঙলা ভাষাৰ ভাষিক বৈশিষ্ট্যৰে পুষ্ট, অসমৰ ব্ৰজবুলিও সেইদৰে মাধৱ কন্দলি আৰু শংকৰদেৱৰ কাব্যৰ ভাষাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত। উৰিষ্যা আৰু নেপালৰ ব্ৰজবুলিৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথা। স্বৰধ্বনিৰ ওপৰত প্ৰাধান্য দি ৰচনা কৰা ব্ৰজবুলিৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হৈছে, সাধাৰণ পদ কাব্যৰ ভাষাত নথকা এক অপূৰ্ব পদলালিত্য ব্ৰজবুলি আৰু পদ কাব্যৰ ভাষাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যটো প্ৰধানতঃ দেখা যায় বিপুল পৰিমানৰ অৰ্দ্ধতৎসম শব্দ, সৰ্বনাম, ক্ৰিয়াবিশেষণ আৰু ক্ৰিয়াপদৰ ক্ষেত্ৰত। পৰনাম, দৰপ, উনমত, পৰকাৰে, গৰব আদি অৰ্ধতৎসম শব্দই, মেৰি, হামু, এহু, কাহেৰি, কে, কোই, জাহেৰ, জে, সে,

সো আদি সৰ্বনাম পদে, ঐচন, কৈচন, যৈচন আদি ক্রিয়া বিশেষণে আৰু কৰত, লেহু, দেলহ, ভেলি, ৰহল, বৈঠল, ৰহবি, কহব, কহতু, নাৰহে, শুনয়ে নাহি, ধৰিকহু আদি ক্রিয়াপদে ব্রজবুলি ভাষাটোক পদ কাব্যৰ ভাষাৰপৰা বিশেষভাবে পৃথক কৰিছে। কিন্তু তাৰ লগে লগে থকা শ্যাম, সুন্দৰ, কৃষ্ণ, লোচন, চক্ষু, হস্ত, কমল, ঋষিৰাজ, চঞ্চল, স্বামী, প্রিয়, বিপ্র আদি অজস্র তৎসম শব্দ, হাত, পাৱ, গাৱ, বাপ, ভিতৰ, শুন পাই, পুতা, ভাই, আখি, মুদি, দেখি, কৰি আদি অসংখ্য তদ্ভৱ শব্দ. এ, ক, ৰ,ত আদি কাৰক বিভক্তি অপাদান কাৰক বুজাবলৈ হন্তে পৰসৰ্গৰ ব্যৱহাৰ ৰা, সব, চয়, সম্বা আদি বহু বচন বুজোৱা প্রত্যয়, ঈ,নী, ইনী আদি স্ত্রীলিংগবাচক প্রত্যয়, কৰো, পৰে, ভৈলা, ভৈলো, পাইলেক, কৰিতে, নিবাক প্রতি, উপেক্ষিয়া আদি ক্রিয়াপদে নাট গীতৰ ব্রজবুলি আৰু কাব্যভাষাৰ মাজত থকা নিবিড় সম্পৰ্কৰ সাক্ষ্য দিয়ে। ব্রজবুলি বিশুদ্ধ অসমীয়া ভাষাৰ নিদৰ্শন নহয় যদিও ইয়াৰ যি গদ্যভংগী, সি নিতান্তই খাটি অসমীয়া। পদ্য আৰু গদ্যৰ মাজত পাৰ্থক্য আনি দিয়া প্রধান প্রক্রিয়া হৈছে বাক্যবিন্যাস। গদ্যৰ বাক্যত সাধাৰণতে সম্বোধনাত্মক পদ প্রথমে, তাৰ পিছত ক্রমে কৰ্তা, কৰ্ম আৰু ক্রিয়াপদ বহে। ব্রজবুলি বাক্যৰীতিতো এই নিয়ম ৰক্ষিত হৈছে। অংকীয়া নাটৰ চৰিত্রৰ মুখৰ সংলাপ আৰু নাট্য নিৰ্দেশনা স্বৰূপ সূত্ৰ কথাসমূহলৈ চালে দেখা যায় যে ইবোৰৰ ভাষা ব্রজবুলি যদিও বাক্যবিন্যাস পদ্ধতি কিন্তু সম্পূর্ণ অসমীয়া। যেনে-

"অদিতি-হে পুতা, তুহু চিৰঞ্জৱী হৱ। হামাক বৰদানে দেৱে অসুৰে তোহাক জিনিয়ে নাহি পাৰল।"

এই বাক্য দুশাৰী আধুনিক অসমীয়া অসমীয়াত লিখিলে এনে হ'ব- *"হে পুতা, তুমি চিৰঞ্জীৱী হোৱা। আমাৰ বৰতে দেৱতা - অসুৰে তোমাক জিনিব নোৱাৰিলে।"* ব্রজবুলি গদ্যৰ মাজত সোমাই থকা এয়া অসমীয়া বাক্যবিন্যাসৰেই চিৰন্তন ৰূপ। ব্রজবুলিত থকা আন কিছুমান বাকভংগীয়েও অসমীয়া ভাষাৰ চিৰন্তন ৰূপ কিছুমান দাঙি ধৰে। যেনে- *মৰিতে নাজানৱ 'মৰিবলৈও নাজান', তোহাক গুণ সুজয়ে নাহি পাৰোঁ, 'তোমাৰ গুণ স্বজিব নোৱাৰোঁ, হামাক শপত উঠহ উঠহ 'মোৰে শপত, উঠা উঠা ' ইত্যাদি।*

এইদৰে দেখা যায় যে নাটবোৰৰ ভাষা ব্রজবুলি যদিও তাৰ বাক্যবিন্যাস ৰীতি আৰু প্রকাশভংগী কিন্তু খাটি অসমীয়া। তেনে প্রকাশভংগী বা বাকভংগীয়ে তৎকালীন অসমৰ কথোপকথনৰ ভাষাৰ এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন দাঙি ধৰে। অৱশ্যে এটা কথা ঠিক যে ব্রজবুলিতকৈ বিশাল কাব্য সাহিত্যৰ ভাষাইহে মধ্যযুগীয় বৈষ্ণৱ চিন্তাধাৰাৰ লগতে অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ স্বৰূপটো অধিক স্পষ্ট আৰু সজীৱ ৰূপত প্রকাশ কৰিছিল।

ওপৰত শংকৰদেৱৰ বিশাল সাহিত্যৰ জনপ্ৰিয় মাধ্যম পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ লগতে ব্ৰজবুলি ভাষাৰ সংক্ষিপ্ত আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল। সেই আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে শংকৰদেৱ আছিল এগৰাকী বিচক্ষণ ভাষাবিদ। ইমান সৰল, শুৱলা আৰু স্পষ্ট কাব্য ভাষা এটাৰ সৃষ্টিত শংকৰদেৱৰ মূলধন আছিল প্ৰখৰ সংস্কৃত ভাষা জ্ঞান, পূৰ্ব কবি মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ সমৃদ্ধ কাব্য ভাষা আৰু তৎকালীন অসমৰ কথিত ভাষা, যিটো আছিল তেওঁৰ মাতৃ ভাষা। সুদীৰ্ঘ তীৰ্থ ভ্ৰমণকালত লাভ কৰা বিবিধ ভাৰতীয় ভাষাৰ জ্ঞানেও শংকৰদেৱক এটা সৰ্বজনপ্ৰিয় উন্নততৰ কাব্য ভাষাৰ সৃষ্টিত সহায় কৰিছিল এইদৰে বিভিন্ন উৎসৰপৰা সমল লৈ শংকৰদেৱে তেওঁৰ সাহিত্যৰ বাবে এনে এটি শক্তিশালী ভাষা নিৰ্মাণ কৰিলে, যিটো ভাষাই ৰতি, হাস শোক, ক্ৰোধ, উৎসাহ, ভয়, বিস্ময়, শম, দাস্য, সখ্য, বৎসলতা আদি স্থায়ী ভাৱৰ আধাৰত বিচিত্ৰ কাব্যৰস সৃষ্টি কৰিব পাৰিছিল। শংকৰদেৱ আছিল অসমীয়া ভাষাৰ এজন সুদক্ষ কাৰিকৰো। প্ৰয়োজনবোধে তেওঁ সংস্কৃত আৰু অসমীয়া শব্দৰ মিশ্ৰণ ঘটাই নতুন শব্দ নিৰ্মাণ কৰি লৈছিল। ছবি, দুলড়ী, লেছাৰী আদি ছন্দ, অনুপ্ৰাস, ৰূপক, উপমা, উৎপ্ৰেক্ষা ,সাৰ,যমক। অতিশয়োক্তি আদি অৰ্থালংকাৰৰ অৰ্থবহ প্ৰয়োগে আৰু প্ৰবাদ -প্ৰবচন, জতুৱা অসমীয়া মাত-কথা আদিৰ উল্লেখে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাক স্পষ্ট, প্ৰাণৱন্ত, প্ৰত্যয়যুক্ত আৰু ৰসাল কৰি তুলিছিল। ভাব অনুযায়ী ভাষাক ৰূপ দিব পৰাটো শংকৰদেৱৰ এক অসাধাৰণ দক্ষতা আছিল। সেয়েহে যুদ্ধ বৰ্ণনা, হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাৰ সৰ্বশ্ৰান্ত ৰূপৰ বৰ্ণনা, ভক্তিৰ তত্বগধুৰ ভাব প্ৰকাশক বৰ্ণনা, এই সকলোতে তেওঁৰ ভাষাই ভিন্ন ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছিল।

শংকৰদেৱ আছিল অসমীয়া জাতীয় সাহিত্যৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাতা। হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যানৰপৰা আৰম্ভ কৰি গুণমালালৈকে এই সমস্ত সাহিত্যে শংকৰদেৱে যিটো ভাষাত ৰচনা কৰি থৈ গৈছে, সেই ভাষাৰ মহত্ব আৰু জেউতি আজিও অম্লান হৈ আছে। এনে প্ৰাণোচ্ছল জনমুখী ভাষাৰ কাৰণেই শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ প্ৰিয় শিষ্য মাধৱদেৱক কেন্দ্ৰীয় ব্যক্তিত্ব হিচাপে লৈ সৃষ্টি হোৱা বিশাল নৱ বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ জেউতি আৰু তাৰ জৰিয়তে প্ৰচাৰিত হোৱা নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ জিলিকনি আজিও অকনো ম্লান পৰা নাই। "সাহিত্যৰ ছ্বলিমিটী বা প্ৰসাদ গুণটো প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবে জলদ গম্ভীৰ সংস্কৃতৰ দৰে প্ৰাচীন ভাষা যেনে উপযোগী, প্ৰাদেশিক ভাষা কেতিয়াও তেনে নহয়। ইংৰাজী ভাষাৰ মাজেদিও এই ছ্বলিমিটী গুণটো ফুটাই তুলিব পাৰিছে অকল মিল্টন আদি দুই এজন কবিয়েহে। কিন্তু শংকৰদেৱে সংস্কৃতৰ লগত অসমীয়া ভাষাৰ ফেৰ মৰাৰ নিচিনা এটা অসম্ভৱ কাম সম্ভৱ কৰিছিল।' তেওঁৰ সাহিত্যলৈ চালেই দেখা যাব যে সংস্কৃতৰ তত্বগধুৰ কথাবোৰ অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰোঁতে তেওঁ অকল সংস্কৃতৰ গাম্ভীৰ্যৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, অৰ্থৰ ক্ষেত্ৰতো সংস্কৃতৰ সমানে

সমানে যেন্ৰ মাৰিব পাৰিছিল। যেনে-

"ন গঙ্গা ন গয়া সেতুম ন কাশী ন চ পুষ্কৰম্।
জিহ্বাগ্রে বৰ্ততে যস্য হৰিৰিত্যক্ষম্ দ্বয়ম।।'
"হৰি হেন ইটো দুগটি অক্ষৰ জিহ্বা অগ্রে থাকে যাৰ।
গঙ্গা গয়া কাশী পুষ্কৰ সেতুক যাইবাক নলাগে তাৰ।।"

কোনে কয় এয়া অনুবাদ! চাৰে পাঁচশ বছৰৰ আগতে লিখা এয়া যেন শংকৰদেৱৰ মৌলিক চিন্তা আৰু ভাষা? এই ভাষা যেন অসমীয়া জাতিৰ চিৰন্তন ভাষা, যি ভাষা আজি একৈশ শতিকাৰ প্ৰাক্ মুহূৰ্ততো অসমৰ প্ৰতিজন অসমীয়াৰ মনত সজীৱ হৈ আছে। অসমৰ চৌদিশে সিঁচৰতি হৈ থকা বিভিন্ন সত্ৰানুষ্ঠান, নগৰে-চহৰে আজিও গঢ় লৈ উঠা বিভিন্ন নামঘৰ, ব্যক্তিগত উপাসনা গৃহ, শংকৰদেৱ প্ৰবৰ্তিত একশৰণ নামধৰ্মক কেন্দ্ৰ কৰি সৃষ্টি হোৱা বিভিন্ন বৈষ্ণৱ অনুষ্ঠানত আজিও শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাব-ভাষাই জনসাধাৰণক মন্ত্ৰমুগ্ধ কৰি ৰাখিছে।

ভাষা পৰিবৰ্তনশীল। সময় আৰু সামাজিক পৰিবৰ্তনৰ লগে লগে মাধৱ কন্দলি, শংকৰদেৱৰ সময়ৰ পুৰণি অসমীয়া ভাষাই ৰূপ সলাই অৰুণোদই, হেমচন্দ্ৰ, গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ সময়ত আধুনিক ৰূপ ল'লে আৰু সেই আধুনিক অসমীয়া ভাষাই লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ হাতত সমৃদ্ধ হৈ পূৰ্ণ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিলে। তাৰ পিছতো আধুনিক অসমীয়া ভাষাৰ ভালেখিনি পৰিবৰ্তন হ'ল আৰু বৰ্তমানেও হৈ আছে। এইদৰে সময়ৰ ব্যৱধান আৰু পৰিবৰ্তনে শংকৰদেৱৰ ভাষাৰ বাহ্যিক ৰূপৰ পৰিবৰ্তন ঘটালে। কিন্তু তেওঁৰ ভাষাৰ যি প্ৰাণশক্তি সি আজিও অপৰিবৰ্তিত হৈ আছে। *'চাণ্ডালো হৰিনাম লৱে মাত্ৰ। কৰিবে উচিত যজ্ঞৰ পাত্ৰ।।"*-সাম্য-মৈত্ৰী-স্বাধীনতাৰ এনে মহাবাণী বনোৱা শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাৰ মাজত স্পন্দিত হৈ আছে অসমীয়া জাতিৰ প্ৰাণৰ স্পন্দন। সেয়েহে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যৰ ভাষাক অসমীয়া জাতিৰ চিৰন্তন ভাষা আখ্যা দিব পাৰি। ❑

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত ব্যৱহৃত ক্ৰিয়া আৰু চৰ্যাগীতৰ ক্ৰিয়া

দীপ্তি ফুকন পাটগিৰি

জীৱনৰ বিভিন্ন পৰ্যায়ত ৰচনা কৰা শংকৰদেৱৰ সাহিত্য পদছন্দত ৰচিত যদিও অংকীয়া নাটসমূহত তেখেতে এক কৃত্ৰিম গদ্য ব্যৱহাৰ কৰিছে য'ত অসমীয়া ভাষাৰ লগত মৈথিলী ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। অৱশ্যে ইয়াত অৱধী আৰু ব্ৰজভাষাৰো (পশ্চিমা হিন্দী) ৰূপো অনুভূত হৈছে।[১] পঞ্চদশ শতিকাৰ অন্তিম লহৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰা এই কৃত্ৰিম গদ্যক 'ব্ৰজাৱলী'বা 'ব্ৰজবুলি' আখ্যা দিয়া হৈছে। শংকৰদেৱৰ গীতসমূহতো এই ভাষাৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে আৰু তেওঁৰ পৰৱৰ্তী লিখকসকলৰ ৰচনাতো (গীত, নাট আদিত) এই ভাষা ব্যৱহাৰ কৰা দেখা গৈছে। বংগদেশ, উৰিষ্যা, নেপাল আদিতো ব্ৰজবুলি ভাষাত ৰচিত সাহিত্য পোৱা গৈছে। অৱশ্যে অসমীয়া ব্ৰজবুলিৰ প্ৰয়োগ বংগৰ ব্ৰজবুলিৰ আগতেই হৈছিল [২] বুলি বিশিষ্ট পণ্ডিতে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছে। শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰাজিৰ ভাষাৰ আলোচনা কৰিবলৈ গ'লে দুটি দিশৰ প্ৰতি দৃষ্টিপাত কৰিব লাগিব। এটি হ'ল ব্ৰজবুলি ভাষাৰ প্ৰয়োগ আৰু আনটি অনা-ব্ৰজবুলি ভাষাৰ প্ৰয়োগ। অংকীয়া নাটত প্ৰথম অসমীয়া গদ্যৰ নমুনা কঢ়িয়াই আনি শংকৰদেৱে অসমীয়া গদ্য-সাহিত্যৰ পথ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ লগতে অসমীয়া নাট্য- সাহিত্যৰ দ্বাৰো উন্মোচন কৰে। মহেশ্বৰ নেওগে এনেদৰে মন্তব্য কৰিছে—

"Sankara received a literary form of language with poise and beauty and a few verse form as a legacy from his predecessors. He enlarged the scope of this literary language, coined the novel idiom of Brajabuli for his dramas and certain types of his songs, and added variety and richness to the verse - forms".[৩]

ভাষাৰ ৰূপতাত্ত্বিক বিশ্লেষণত অন্যান্য দিশৰ লগতে ক্ৰিয়াৰূপৰ বিশেষ ভূমিকা আছে। প্ৰাক্-শংকৰ যুগৰে পৰা অসমীয়া ক্ৰিয়াৰ প্ৰয়োগত বিশেষ বৈশিষ্ট্য কেতবোৰ লক্ষ্য কৰা যায় যিবোৰৰ প্ৰয়োগ শংকৰৰ ৰচনাতে পোৱা যায়। যি শংকৰদেৱে পূৰ্বসুৰীৰ ৰচনাৰ ভিত্তিতে নতুন ছন্দ, ব্ৰজবুলি ভাষাৰ প্ৰয়োগ ঘটাই অসমীয়া ভাষাৰ পুনৰ বিন্যাস ঘটালে, ক্ৰিয়াৰ প্ৰয়োগতো শংকৰদেৱে নতুন বৈশিষ্ট্য কেতবোৰৰ আগমন ঘটালে।

শংকৰদেৱৰ সাহিত্যত প্ৰয়োগ হোৱা ক্ৰিয়াৰূপৰ লগত ইয়াৰ পূৰ্বৰ ভাষাৰ ক্ৰিয়াপৰূপৰ আলোচনা কৰিলে, অসমীয়া ভাষাৰ ঐতিহাসিক দিশ এটি উন্মোচিত হ'ব। চৰ্যাৰ ভাষা কথ্য ভাষা, মিশ্ৰিত সাহিত্যিক ভাষা আৰু একাধিক উপভাষাৰ মিশ্ৰণক। অসমীয়াৰ ভাষাৰো ই এক প্ৰত্নৰূপ। গতিকে চৰ্যাৰ ভাষাৰ লগত যে ইয়াৰ প্ৰভূত সাদৃশ্য আছে, এইক্ষেত্ৰত ভাষাবিদ বাণীকান্ত কাকতি, বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱা, উপেন্দ্ৰনাথ গোস্বামী, আদিয়ে বিভিন্ন মন্তব্য আগবঢ়াইছে। এইসকলৰ মন্তব্যক আধাৰ কৰি এইকথা দোহাৰিব পাৰি যে চৰ্যাৰ ভাষাৰ লগত পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ এনে কেতবোৰ ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে যিবোৰ অন্যান্য ভগ্নীস্থানীয় ভাষাত তেনেদৰে পোৱা নাযায়। শংকৰদেৱৰ ভাষা পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ দ্বিতীয় স্তৰ। গতিকে তেওঁৰ ৰচনাৰ ভাষাৰ লগত চৰ্যাৰ ভাষাৰ নিকট সম্পৰ্ক আছে। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত প্ৰয়োগ হোৱা ক্ৰিয়া চৰ্যাৰ এক তুলনামূলক আলোচনা দাঙি ধৰাহে এই প্ৰবন্ধটিৰ উদ্দেশ্য।

ক্ৰীয়াপদৰ আলোচনা ক্ৰিয়ামূল বা ধাতু ক্ৰিয়াৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰ, ক্ৰিয়াৰ কাল আদি দিশৰ আলোচনা অ পৰিহাৰ্য্য। অসমীয়া ভাষাত ক্ৰিয়াৰ ৰূপ কৰোঁতে বা ক্ৰিয়া গঠন হওঁতে ক্ৰিয়ামূল বা ধাতুৰ লগত কাল আৰু পুৰুষ অনুযায়ী বিভিন্ন ক্ৰিয়া বিভিক্তি প্ৰয়োগ কৰা হয়। শংকৰৰ ৰচনাত মুখ্য(Primary) আৰু গৌণ (Secondary) এই দুবিধ ধাতুৰ প্ৰয়োগ হয়। তেনেদৰে চৰ্যাটো এই দুয়োবিধ ধাতুৰে প্ৰয়োগ আছে। অৱশ্যে, চৰ্যা আৰু শংকৰৰ ৰচনাত প্ৰয়োগ হোৱা ধাতুবোৰক সংস্কৃত আৰু অনা-সংস্কৃত এই দুটা ভাগতো বিভক্ত কৰিব পাৰি। চৰ্যা আৰু শংকৰৰ ৰচনাৰ ধাতুবোৰৰ উদাহৰণ কেতবোৰ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল——

শংকৰদেৱৰ ৰচনাত প্ৰয়োগ হোৱা ধাতু ঃ

কৰ, যা, ভজ, শুন্, কহ্, পেখ্, পথ্, খেল্, খা, নাচ্, পিত্, বোল, ৰাখ্, আন্, উঝাৰ, আৰম্ভ্, অংকৰাল্, প্ৰৱেশ্, প্ৰণাম্, কযগ্, ৰহ্, গৰ্জ্, ফুকন, ছাড়্, চল্, আছ্, উঠ্, উদ্ধাৰ্, লভ্, নম্, বঞ্চ্, তেজ্, ধৰ্, উণাজ্, হান্, জান্, আদি।

চৰ্যাত প্ৰয়োগ হোৱা ধাতু ঃ ভন্, পুচ্ছ্, খা, নাচ্, পেখ্, জাগ্, দেখ্, বাজ্, ভৰ্, বুঝ্, থাক্, আছ্, কান্দ্, খেল্, গাজ্, ঘুম্, চল্, তুট্, ধৰ্, ধাব্, নাশ্, ফুল্, বহ্, ৰহ্, গা, চড়্, তোড়্, আদি।

শংকৰদেৱে প্ৰয়োগ কৰা অধিকাংশ ধাতুৱেই চৰ্যাত ব্যৱহৃত হোৱা দেখা যায়। এই ধাতুবোৰৰ লগত ক্ৰিয়াবিভক্তি যোগ কৰি ক্ৰিয়া কৰি ৰূপ কৰোঁতে অৱশ্যে কিছু পাৰ্থক্য মাজে মাজে পৰিদৃষ্ট হয়। তদুপৰি অ পভ্ৰংশ ক্ৰিয়াৰূপৰ লগত চৰ্যাত প্ৰয়োগ হোৱা ক্ৰিয়াৰূপৰ কিছু মিল দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে অচ্ছহুঁ, অহাৰিউ, চাহঅ,কৰউ, অচ্ছই, গাইউ, কৰিঅ, জানহুঁ, পইসই, আদিলৈ আঙুলিয়াব

পাৰি। উল্লেখ কৰা ক্ৰিয়াৰূপৰ দৰে শংকৰদেৱৰ ক্ৰিয়াৰূপৰ কেতিয়াবা সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে ন যাই, হোই, ছাড়হু, কৰহু, কৰতহু, ধাই, ৰহি, লেহু, কহই, ঝুৰাই আদি। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে শংকৰদেৱৰ কীৰ্তন দশম আৰু কাব্যদিত প্ৰয়োগ হোৱা ভাষা হ'ল পূৰ্বসুৰী মাধৱ কন্দলি আদি কবিৰ কাব্যৰ পৰম্পৰাৰে গঢ় লোৱা। এইবিধ সাহিত্য অনা- ব্ৰজবুলি সাহিত্যৰূপে অভিহিত কৰিব পাৰি। অংকীয়া নাট আৰু বৰগীত আদিৰ ভাষাত ব্ৰজবুলি ভাষাৰ প্ৰয়োগ হৈছে। গতিকে ক্ৰিয়াৰূপৰ প্ৰয়োগত অনা - ব্ৰজবুলি আৰু ব্ৰজবুলি সাহিত্যৰ সামান্য পাৰ্থক্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। তলত দুয়োবিধ সাহিত্যৰ ক্ৰিয়াৰূপৰ উদাহৰণ দিয়া হ'ল--

অনা-ব্ৰজবুলি ক্ৰিয়াৰূপ ঃ নিগদতি. শুনোহো, মাতন্ত, হোৱ, ভৈলা, থৈলন্ত, কহিবো, ফুৰন্তে, নলাগয়, খণ্ডিবক লাগি, উপেখি শুনিলেক, নেদে, নোবোলে, আসিতে, চাৱা. কহা, মৰয় আদি। **ব্ৰজবুলি ক্ৰিয়াৰূপঃ** উপেখিয়া, চাৰ. উৰে, ভৈলোহোঁ. নেদেখোঁ, আৰম্ভল, আলিংগি, প্ৰৱেশল, উঝাৰ, কৰাৱত, খেদাৱল, মিলাৱল, চৰাইবে. সম্বোধি, বোল, ফোফাই, কয়ল, লেলু, জানলহো, ৰহল, শুষাছে, দেলহ, নপাৰু, ফিৰাৱত, ডাকিবাক, চিন্তহু, বৈঠি, হএ, কহিছি, চলয়িতো আদি।

উল্লেখ কৰা ক্ৰিয়াৰূপৰ লগত চৰ্যাৰ ক্ৰিয়াৰূপৰ সাদৃশ্য থাকিলেও কিছু বৈসাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়।

ক্ৰিয়াৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰ ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত প্ৰয়োগ হোৱা বিভিন্ন ক্ৰিয়াৰ ক্ষেত্ৰত সকৰ্মক, অকৰ্মক, সমাপিকা, অসমাপিকা, নাস্ত্যৰ্থক, কৃদন্ত আদি ক্ৰিয়াৰ প্ৰয়োগ আছে। চৰ্যাত প্ৰয়োগ হোৱা ক্ৰিয়াৰ লগত শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ ক্ৰিয়াৰ সাদৃশ্য, বৈসাদৃশ্য তলত দেখুওৱা উদাহৰণৰপৰা বোধগম্য হ'ব।

সকৰ্মক ক্ৰিয়া ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

(ক) শুকমুনি পৰীক্ষিত ৰাজাত কহিল (গীত)

(খ) তোহাৰি চৰণে শৰণ লেলু হৰি (ৰুক্মিণী হৰণ নাট)

চৰ্যাত ঃ

(ক) ৰুখেৰ তেন্তেলি কুম্ভীৰে খাঅ (চৰ্যা-২)

অকৰ্মক ক্ৰিয়া ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত

(ক) বৃক্ষসব উভড়ি পৰে (কালীয়দমন নাট)

চৰ্যাত ঃ

(ক) নাচন্তি বাজিল গান্তি (চৰ্যা-১৭)

সমাপিকা ক্ৰিয়া ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

(ক) গ্ৰীষ্ম গৈলে ঋতু আসি বাৰিষা মিলিল (গীত)

(খ) অসুৰ স্বভাৱ এৰিলন্ত (কীৰ্তন)

চৰ্যাত ঃ *সোণে ভৰিলী কৰিণা নাৰী (চৰ্যা-৮)*

অসমাপিকা ক্ৰিয়া ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

(ক) সুনিআ মোহ ধুনি মানিনীৰ দৰ্প (কেলিগোপাল নাট)

(খ) উচ্চ বৃক্ষ দেখি সোধে সাদৰি (গীত)

চৰ্যাত ঃ

(ক) দশমি দুৱাৰত চিহ্ন দেখইআ (চৰ্যা -৩)

(খ) ৰাতি ভইলে কামৰু জাস (চৰ্যা-২)

নাস্ত্যৰ্থক ক্ৰিয়া ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

(ক) নাহি চাৰব (পাৰিজাত হৰণ নাট)

(খ) নকৰৈ প্ৰকাশ তাত নক্ষত্ৰ সাক্ষাত (গীত)

(গ) তোমকে এৰি নচলে ভৰি (কীৰ্তন)

চৰ্যাত ঃ

(ক) যোইনি তই বিনু খনহি ন জীৱসি (চৰ্যা - ৪)

উল্লেখযোগ্য যে ক্ৰিয়াৰ নাস্ত্যৰ্থক ৰূপৰ ক্ষেত্ৰত মূল ক্ৰিয়াৰ আগত 'ন' ৰূপ প্ৰয়োগ কৰাটো অসমীয়া ভাষাৰ বিশেষ বৈশিষ্ট্য। চৰ্যা আৰু শংকৰদেৱৰ ৰচনাত এই ৰূপৰ প্ৰয়োগ আছে। চৰ্যাত 'মা' ৰূপেৰেও নাস্ত্যৰ্থক ক্ৰিয়া গঠন কৰা হয়। যেনে ঃ *মা জাহুৰে, মা লেহুৰে আদি।* এই ৰূপটোৰ প্ৰয়োগ অৱশ্যে সীমিত। অসমীয়া ভাষাত 'ন' প্ৰয়োগৰ দ্বাৰা নাস্ত্যৰ্থক ক্ৰিয়াৰূপ বুজোৱা নিয়মটি বাংলা ভাষাত ব্যৱহৃত নহয়। তাৰ পৰিবৰ্তে 'ন' ৰূপটো ক্ৰিয়া ৰূপৰ পিছতহে পোৱা যায়। উদাহৰণৰূপে যাবনা, খাবনা আদি।

কৃদন্ত ৰূপ ঃ বৰ্তমান কৃদন্ত ঃ

শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

(ক)দেখিলা যাহান্তে নন্দ নন্দন (গীত)

(খ) জীৱন্তে মৰল (পাৰিজাত হৰণ নাট)

চৰ্যাত ঃ বৰ্তমান কৃদন্ত ঃ

(ক) এষা অট মহাসিদ্ধি সিঝএ উজুবাট জাঅন্তে (চৰ্যা-১৫)

অতীত কৃদন্ত ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

(ক) সে সোণিতে কুঠাৰ মলিন ভেল (ৰাম বিজয় নাট)

চৰ্যাত ঃ

(ক) জান জৌৱন মোৰ ভইলেসি পুৰা (চৰ্যা-২০)

ক্ৰিয়াৰ কাল ঃ ক্ৰিয়াৰ কালৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰধানভাবে তিনিটা কালৰেই (বৰ্তমান, অতীত আৰু ভৱিষ্যত) ব্যৱহাৰ শংকৰদেৱৰ ৰচনা আৰু চৰ্যাত পোৱা যায়, আৰু পুৰুষ আৰু

কাল অনুযায়ী পৃথক পৃথক ক্ৰিয়াবিভক্তিৰ প্ৰয়োগ হয়। তলত উদাহৰণ উল্লেখ কৰা হ'ল-

বৰ্তমান কাল ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ কৰোহোঁ, নজানো, মাগো, পাৰ, কৰহু, কৰোঁ পেখোঁ, পুছোঁ, কয় আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ কহিয়ো, শুন, বৈঠহ, দেহু, জানস, ৰহ আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ ভনে, শুনৈ, হৰৈ, চড়ে, কৰৈ, কহতু, চান্তে, কৰন্ত, কৰয়, হাসে, ধাৱে আদি।

চৰ্যাত ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ পেখমি, জানমি, কৰহু, লেমি, খেগহুঁ আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ গুছও জাসি, বুঝষি আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ ভনই, কৰিঅই, খাঅ, গেল, মাগঅ, ভনন্তি, বোলথি. নাচন্তি, ভনিথি. পেখই আদি।

অতীত কাল ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ লেলু, পেখঁলু, কয়লো, কয়ল আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ চললি, জানলহো, বাৰিলা আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ কহিল, মিলিল, বৰিষিল, ৰহল, থৈলন্ত. শুনিলেক, এড়াইলা, পাইলে আদি।

চৰ্যাত ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ আছিলেঁসু।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ ভইলী, অছিলেস আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ ছলিলা, ফেটলিউ, লাগেলি, ভৰিলী, পোহাইলী আদি ।

ভৱিষ্যত কাল ঃ শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ পাইবো , খাইবো, কহিবো আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ কৰবি, আসিবা আদি।

তৃতীয় পুৰুষ ঃ চোৰবহ, খেদাৱব আদি।

চলিত বৰ্তমান আৰু চলিত অতীত কালৰ প্ৰয়োগত দুই চাৰিটি উদাহৰণহে পোৱা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে বোলইছ, ৰহইচি, হুয়াহে, থৈয়াছিল, খেলাইদেঁয় আদি উল্লেখ কৰিব পাৰি।

চৰ্যাত ঃ

প্ৰথম পুৰুষ ঃ খাইব, ভাইব আদি।

দ্বিতীয় পুৰুষ ঃ থাকিব, হোইব আদি।
তৃতীয় পুৰুষ ঃ লোড়িব।

ক্ৰিয়াৰ কালৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত দেখা গ'ল যে শংকৰদেৱৰ ক্ৰিয়াৰ পুৰুষ অনুযায়ী কেতবোৰ বিশেষ বিভক্তি প্ৰয়োগ হৈছে। চৰ্যাত পুৰুষ অনুযায়ী ক্ৰিয়া বিভক্তিৰ তাৰতম্য ঘটিলেও কেতিয়াবা একেধৰণৰ ৰূপো পোৱা যায়। কাল নিৰ্দেশক প্ৰত্যয়ৰ ক্ষেত্ৰত বৰ্তমান কালত শূন্য প্ৰত্যয় অতীত কালত ল -বা হ'ল, প্ৰত্যয় আৰু ভৱিষ্যত কালত সাধাৰণতে হ'ব প্ৰত্যয় আৰু ভৱিষ্যত কালত সাধাৰণতে হ'ব প্ৰত্যয় ব্যৱহৃত হয়। আনহাতে বৰ্তমান আৰু অতীত কালত চলিত অৰ্থত ইছ প্ৰত্যয়ৰ সংযোগ মনকৰিবলগীয়া। অৱশ্যে ইয়াৰ প্ৰয়োগ অতি সীমিত। পুৰুষ নিৰ্দেশক প্ৰত্যয়ৰ ক্ষেত্ৰতহে চৰ্যাৰ ক্ৰিয়াৰূপ আৰু শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ ক্ৰিয়াৰূপৰ কিছু তাৰতম্য আছেঁ। ওহোঁ, ওঁ, উ, ইয়ে, অ, অহ, অস, এ, ঐ, অতু, অন্ত, অন্তে, অয়, অহো, লন্ত, ইলা,, হ'লে, হ'লি, হ'বো, হ'বি, ব'বা, অহ আদি বিভিন্ন ক্ৰিয়া বিভক্তিৰ প্ৰয়োগে শংকৰদেৱৰ ক্ৰিয়াৰূপক সুন্দৰ কৰিছে। প্ৰাক্ শংকৰ কবি সাহিত্যিকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা অনেক ক্ৰিয়া বিভক্তিৰ প্ৰয়োগে এই কথা স্পষ্ট কৰে যে শংকৰদেৱৰ সাহিত্যই প্ৰাচীন অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰথম স্তৰৰ ভাষা ৰীতিৰ পৰম্পৰা সংৰক্ষণৰ ইংগিত বহন কৰাৰ লগতে নতুন দুই চাৰিটি ৰূপ তৈয়াৰ কৰাৰ কথাও সূচায়। চৰ্যাৰ ক্ৰিয়াৰূপত সি, অন্থ, সি, অতু, ই, অ, উ, অনি, থি, ইলি, লী, ইলা, ইউ, ইব আদি ক্ৰিয়া বিভক্তিৰ প্ৰয়োগত শংকৰদেৱৰ ক্ৰিয়া বিভক্তি বহুল সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়।

ক্ৰিয়া ভাৱৰ (Mood) ক্ষেত্ৰত নিৰ্দেশক (Indicative Mood) আৰু অনুজ্ঞা (Imperative Mood) এই দুয়োৰে ব্যৱহাৰ চৰ্যা আৰু শংকৰদেৱৰ ক্ৰিয়া দুয়োতে পোৱা যায়। বাচ্যৰ (Voice) ক্ষেত্ৰতো কৰ্তৃবাচ্য (Active Voice), কৰ্মবাচ্য (Passive Voice) আৰু ভাববাচ্য (Intransitive Voice) এই তিনিওৰে ব্যৱহাৰ দুয়োবিধ সাহিত্যতে আছে। কৰ্মবাচ্য গঠনত ইঅ প্ৰত্যয়ৰ সংযোগ কৰা চৰ্যাত পোৱা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে-কৰিঅ, দাড়িঅ আদি। এনে বৈশিষ্ট্য পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যতো সংৰক্ষিত হৈছে। তদুপৰি শংকৰদেৱে ব্যৱহাৰ কৰা কৰ্মবাচ্যত ক্ৰিয়াৰ অতীত কৃদন্তৰ সহায়ক ক্ৰিয়া 'যা' প্ৰয়োগ মনকৰিবলগীয়া যিটো ৰীতি অসমীয়া ভাষাৰ লগতে অন্যান্য আধুনিক ভাৰতীয় আৰ্য ভাষাবোৰতো পোৱা যায়। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ যথেষ্ট পৰিমাণে পোৱা যায়।

উদাহৰণ স্বৰূপেঃ *নয়নকো নিৰ ধাৰে বহি যাই* (পত্নীপ্ৰসাদ নাট)।

শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ব্যৱহৃত ক্ৰিয়া আৰু চৰ্যাগীতৰ ক্ৰিয়াৰ এটি থূলমূল আলোচনাৰপৰা এই কথা প্ৰতীয়মান হ'য় যে ক্ৰিয়ামূল ধাতুৰ ক্ষেত্ৰত সংস্কৃত আৰু অনা- সংস্কৃত দুয়োবিধ ধাতুৰেই প্ৰয়োগ দুয়োবিধ সাহিত্যতে আছে। তদুপৰি শংকৰদেৱৰ

ৰচনাত চৰ্যাত প্ৰয়োগ হোৱা অধিকাংশ ধাতুৰেই ব্যৱহাৰ আছে যদিও কিছু নতুন ধাতুৰ আগমন ঘটিছে। ক্ৰিয়াৰ বিভিন্ন প্ৰয়োগ, কাল, ক্ৰিয়া- বিভক্তি আদিতো দুয়োবিধ সাহিত্যতে সাদৃশ্য আছে যদিও কিছু বৈসাদৃশ্যও আছে। 'চৰ্যাগীত' আৰু প্ৰাক্ শংকৰী যুগৰ সাহিত্যৰ ক্ৰিয়াৰ পৰম্পৰাটি শংকৰদেৱৰ অন্য ব্ৰজবুলি ৰচনাই বিশেষভাবে বহন কৰিছে। ব্ৰজবুলি ৰচনাৰাজিৰ ক্ৰিয়াৰ লগত সামান্য তাৰতম্য ঘটিলেও সাদৃশ্যও নোহোৱা নহয়। শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ ক্ৰিয়াৰ লগত চৰ্যাগীতৰ ক্ৰিয়াৰ তুলনা কৰিলে অসমীয়া ভাষাৰ ঐতিহাসিক ক্ৰমবিৱৰ্তনৰ ধাৰাটি পৰিদৃষ্ট হয় আৰু চৰ্যাগীতবোৰ যে অসমীয়া ভাষাৰ এটি প্ৰত্নৰূপ এই কথা প্ৰতীয়মান হয়। অংকীয়া নাট, বৰগীত, কাব্য, কীৰ্তন, দশম আদি সকলোতে শংকৰদেৱে এক বিশেষ শৈলী তৈয়াৰ কৰি পুৰণি অসমীয়া ভাষাক নকৈ সজাই তুলিলে। ভাষাৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰিও নতুনত্ব আনি অসমীয়া সাহিত্যিক অনন্য ৰূপ প্ৰদান কৰাত শংকৰদেৱৰ কবি প্ৰতিভাৰ বিশেষ কৃতিত্ব প্ৰতিভাত হৈছে। ক্ৰিয়াৰ প্ৰয়োগতো নতুন ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰি ৰচনাৰাজিত সাহিত্যিক সৌন্দৰ্য প্ৰদান কৰি এইজন কালজয়ী কবিয়ে সকলোতে নতুন শৈলী তৈয়াৰ কৰিলে। 'চৰ্যাগীত'ৰ অন্যান্য দিশৰ লগতো শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ তুলনামূলক অধ্যয়নৰ প্ৰয়োজনীয়তা আছে। ❑

---

১) সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত,* পৃঃ ১৪৫

২) মহেশ্বৰ নেওগ, *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা,* পৃঃ ৯৩

৩) Maheswar Neog -Early History of the Vaishnava faith and movement in Assam Sankaradeva and His Times. p- 156.

প্ৰসংগ পুথি : অসমীয়া :

উপেন্দ্ৰনাথ গোস্বামী : অসমীয়া ভাষাৰ উদ্ভৱ সমৃদ্ধি আৰু বিকাশ, বৰুৱা এজেন্সি, গুৱাহাটী-১.১৯৯১চন

তীৰ্থনাথ গোস্বামী (সম্পাঃ) *কীৰ্তন - ঘোষা আৰু নাম-ঘোষা,* ধলৰ সত্ৰ পুথিভঁৰাল, যোৰহাট-১, ১৯৮২ চন

দীপ্তি ফুকন পাটগিৰি (সম্পাঃ) *ভাষাতত্ত্বৰ বিচিত্ৰ কথা,* অসম সাহিত্য সভা) (আদৰণী সমিতি, বোকাখাত অধিবেশন).১৯৯৬ চন

নাৰায়ণ দাস : *ব্ৰজবুলি ভাষা আৰু সাহিত্য.* বীণা লাইব্ৰেৰী, পানবজাৰ, গুৱাহাটী-১, ১৯৯০ চন

নাহেন্দ্ৰ পাদুন (সম্পাঃ) *ভাষাৰ তত্ত্বকথা,* অসম সাহিত্য সভা (আদৰণী সমিতি, শিৱসাগৰ অধিবেশন), ১৯৯৩ চন

পৰীক্ষিত হাজৰিকা : *চৰ্যাপদ.* ভালিমী প্ৰকাশন, ফটাশিল, আমবাৰী, গুৱাহাটী-২৫, ১৯৯২ চন

মহেশ্বৰ নেওগ ঃ *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা,* চন্দ্ৰপ্ৰকাশ টিহু, গুৱাহাটী, ১৯৮৬ চন

মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পাঃ) *ভক্তি-গীত সংকলন,* বুৰঞ্জী আৰু পুৰাতত্ত্ব বিভাগ, অসম চৰকাৰ, গুৱাহাটী, ১৯৮৯ চন

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত,* সৌমাৰ প্ৰিণ্টিং এণ্ড পাব্লিছিং প্ৰাইভেট লিমিটেড, গুৱাহাটী - ১, ১৯৮৬ চন

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাঃ) *ভক্তি গীত পদ সঞ্চয়ন,* সাহিত্য অকাডেমী, নতুন দিল্লী, ১৯৭৮ চন

মহিম বৰা (সম্পাঃ) *শংকৰদেৱৰ নাট,* অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, গুৱাহাটী-২১, ১৯৮৯ চন

বাংলা ঃ

নীলরতন সেন (সম্পাঃ) *চর্যাগীতিকোষ,* দে বুক ষ্টোর, ১৩, বংকিম চেটার্জী ষ্ট্রীট কলিকাতা

সুকুমার সেন (সম্পাঃ) *চর্যাগীতি পদাবলী,* ইষ্টার্ণ পাব্লিচার্চ, ১৯৭৩ চন

ইংৰাজী ঃ

Maheswar Neog - 'Early History of the Vaisnava faith and movement in Assam'
Sankaradeva and His Times, Motilal Banarsidass, Delhi, 1985.

S.K.Chatterji - *The Origin and Development of the Bengali Language,* George Allenunwin ltd, 1979.

শংকৰী দৰ্শন ঃ এটি সাধাৰণ ৰূপৰেখা

গিৰীশ বৰুৱা

ভাৰতীয় পৰম্পৰাত ধৰ্ম আৰু দৰ্শন প্ৰায় একে অৰ্থতে ব্যৱহৃত হৈ আহিছে। বেদান্ত দৰ্শনৰ বাহিৰে সংখ্যা, যোগ, ন্যায়, বৈশেষিক আৰু মীমাংসা আদি দৰ্শনৰ তেনে অনুৰূপী ধৰ্ম নাথাকিলেও সেইবোৰে ভাৰতীয় ধৰ্মীয় জীৱনত যথেষ্ট প্ৰভাৱ পেলাই আহিছে। পাৰমাৰ্থিক মুক্তিয়েই যিহেতু এই সকলোবোৰ দৰ্শনৰ লক্ষ্য, সেয়ে এইবোৰো পৰোক্ষভাৱে ধৰ্মৰ লগত জড়িত।

ভাৰতত বেদান্ত দৰ্শনেই এতিয়ালৈকে জীৱন্ত দৰ্শন বুলি পৰিগণিত হৈ আহিছে। এই বেদান্ত দৰ্শনৰ আধাৰতেই ভাৰতত বৈষ্ণৱ বা নৱ বৈষ্ণৱ আন্দোলনে গা কৰি উঠে। আমাৰ অসমত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে প্ৰচাৰ কৰা বৈষ্ণৱ ধৰ্মও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়।

বেদান্ত দৰ্শন প্ৰধানতঃ দুটা ভাগত বিভক্ত। এটা হ'ল সপ্তম-অষ্টম শতিকাত আবিৰ্ভাৱ হোৱা শংকৰাচাৰ্যৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত অদ্বৈত বেদান্ত দৰ্শন আৰু আনটো একাদশ শতিকাত আবিৰ্ভাৱ হোৱা ৰামানুজাচাৰ্যৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত বিশিষ্টাদ্বৈত বেদান্ত দৰ্শন। দুয়োজন দক্ষিণ ভাৰতৰ লোক । যি ক্ষেত্ৰত অদ্বৈত বেদান্ত জ্ঞান মাৰ্গত বিশ্বাসী, বিশিষ্টাদ্বৈত বেদান্ত ভক্তিমাৰ্গত বিশ্বাসী। শংকৰাচাৰ্যই নিৰ্গুণ অপৰিবৰ্তনীয় ব্ৰহ্মৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে, ৰামানুজে দিছে সগুণ ব্ৰহ্মৰ ওপৰত। শংকৰাচাৰ্যৰ বাবে জগত অলীক, ৰামানুজৰ বাবে ই সত্য। আমি এতিয়া শ্ৰীশংকৰদেৱৰ দৰ্শন আলোচনা কৰিম এই দুই বেদান্ত দৰ্শনৰ আধাৰত।

আমি ইতিমধ্যে কৈছোঁ যে বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ দাৰ্শনিক আধাৰ হ'ল বেদান্ত দৰ্শন। বেদান্ত দৰ্শনৰ আধাৰ হ'ল ব্যাস বা বাদৰায়ন বিৰচিত ব্ৰহ্মসূত্ৰ বা বেদান্তসূত্ৰ। ব্ৰহ্মসূত্ৰ খ্ৰীঃ পূৰ্ব ২০০ৰপৰা খ্ৰীষ্টাব্দ ২০০ ৰ ভিতৰত ৰচিত বুলি ঠাৱৰ কৰা হৈছে।

ব্ৰহ্মসূত্ৰৰ শ্লোকবোৰ বৰ চুম্বক আৰু সেইবোৰৰ না না প্ৰকাৰে ব্যাখ্যা আগবঢ়াব পাৰি। প্ৰতিজন ব্যাখ্যাকাৰে নিজস্ব দাৰ্শনিক ভাবাদৰ্শেৰে ব্ৰহ্মসূত্ৰক ব্যাখ্যা কৰিছে। শংকৰাচাৰ্য আৰু ৰামানুজো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। শংকৰাচাৰ্যই যেতিয়া ব্ৰহ্মসূত্ৰক ব্যাখ্যা কৰিছে তেতিয়া তেওঁ বহু পৰিমাণে গৌড়পাদৰ অদ্বৈত দৰ্শনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছে বুলি বহুতে ভাৱে।

শংকৰাচাৰ্যৰ ব্যাখ্যা পাৰবৈজ্ঞানিক (Metaphysical)।

তেওঁ একান্ত দৰ্শন অনুসন্ধানৰ তাগিদাত ব্ৰহ্মসূত্ৰৰ ব্যাখ্যা কৰিছে। সেয়ে তেওঁৰ দৰ্শনত সগুণ ব্ৰহ্ম বা ঈশ্বৰৰ গুৰুত্ব কম। তেওঁ উপনিষদৰ 'সৎ' ধাৰণাৰ ভিত্তিত নিৰ্গুণ ব্ৰহ্মৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দিছে আৰু ঈশ্বৰ, জীৱ, জগত সকলোকে মায়াৰ সৃষ্টি বুলি অভিহিত কৰিছে। অন্যহাতে ৰামানুজৰ ব্যাখ্যা ধৰ্মীয় ভাৱেৰে ৰঞ্জিত আৰু তেওঁ ব্ৰহ্ম আৰু ঈশ্বৰক একে বুলি কৈ ঈশ্বৰৰ স্থানক ওপৰত ৰাখিছে।

অসমৰ নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰৱৰ্তক শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱ স্বৰূপাৰ্থত দাৰ্শনিক নহয়। তেৰাসকল ধৰ্মীয় গুৰুহে। গতিকে তেওঁলোকৰ লিখনিত ধৰ্মীয় প্ৰভাৱ অৱশ্যম্ভাৱী আৰু সেয়ে ঈশ্বৰৰ গুৰুত্বও সৰ্বক্ষণ অনুভূত। অৱশ্যে কোনো কোনোৱে ক'ব খোজে যে যি ক্ষেত্ৰত শ্ৰীশংকৰদেৱ ৰামানুজৰ দৰ্শনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত, শ্ৰীমাধৱদেৱ প্ৰভাভান্বিত শংকৰাচাৰ্যৰ দৰ্শনৰদ্বাৰা, কিন্তু এই কথা সম্পূৰ্ণ সত্য বুলি ধৰি ল'ব নোৱাৰি।

আমি নাজানো শংকৰ-মাধৱে শংকৰাচাৰ্য বা ৰামানুজ অধ্যয়ন কৰিছিলনে নাই । কিন্তু তেওঁলোকে উভয়ৰ দৰ্শন যে ভাগৱত-পুৰাণ আধাৰিত এই কথা সৰ্বজনবিদিত। পুৰাণবোৰ দাৰ্শনিক গ্ৰন্থ নহয়। দাৰ্শনিক গ্ৰন্থত থকাৰ দৰে এইবোৰত যুক্তিৰ প্ৰাচুৰ্য নাই, আছে মাথোঁ বিশ্বাসৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কথা-বাৰ্তা বা কাহিনী । বেছিভাগ পুৰাণেই কাহিনীমূলক আৰু কাহিনীৰ মাজেৰেই কিবা দৰ্শন প্ৰতিপাদিত বা উত্থাপিত হৈছে। ভাগৱত - পুৰাণো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়।

শংকৰ-মাধৱৰ লেখাত আমি কঠোৰ দাৰ্শনিক শৃংখলা বিচাৰি যোৱাটো ভুল হ'ব। অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্য কি আছিল তাৰ আধাৰতহে তেওঁলোকৰ দৰ্শন বুজিব লাগিব। ধৰ্মই বৰকৈ যুক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে, কৰে বিশ্বাসৰ ওপৰত। সেয়ে উভয়ৰে লেখা দৰ্শনমূলক নহয়, পুৰাণ বা বিশ্বাসমূলকহে। ধৰ্মই যদিও দৰ্শনক আধাৰৰূপে লয়, দৰ্শনৰ মূল কথাবোৰহে সি সামৰে। দৰ্শনৰ চুলি-ছিঙা যুক্তিৰ ভিতৰত ই সোমাব নোখোজে।

সেয়ে শংকৰ-মাধৱৰ দৰ্শন চিধাই শংকৰাচাৰ্যৰ দৰ্শন বা ৰামানুজৰ দৰ্শন বুলি কৈ দিব নোৱাৰি। এইদৰেও ক'ব পৰা যায়, তেওঁলোকৰ দৰ্শন বেদান্তৰ প্ৰস্থানত্ৰয় অৰ্থাৎ উপনিষদ, ব্ৰহ্মসূত্ৰ আৰু ভাগৱত-গীতাৰ দৰ্শনৰ ওপৰত আধাৰিত। বহুতে অৱশ্যে ক'ব খোজে যে, যি ক্ষেত্ৰত মাধৱদেৱৰ 'নাম-ঘোষা' শংকৰাচাৰ্যৰ দৰ্শনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, শংকৰদেৱৰ 'কীৰ্তন' বা অন্যান্য লেখা ৰামানুজৰ দৰ্শনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। কিন্তু এই কথাও সম্পূৰ্ণ সত্য নহয়। অৱশ্যে এই কথা ঠিক যে 'নাম-ঘোষা'ৰ দাৰ্শনিক তাৎপৰ্য 'কীৰ্তন'ৰ তাৎপৰ্যতকৈ অধিক। 'নাম-ঘোষা'ৰ শৃংখলা 'কীৰ্তন'ত নাই । তথাপি 'নাম-ঘোষা'ক সম্পূৰ্ণৰূপে এখন দাশনিক গ্ৰন্থৰূপে অভিহিত কৰিব নোৱাৰি।

অসমীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মত শ্ৰীকৃষ্ণক মূল ঈশ্বৰ বুলি কোৱাৰ পৰা চাই ইয়াত ভগৱদ গীতা আৰু ভাগৱত-পুৰাণৰ প্ৰভাৱ বেছি যেন লাগে। ভগৱদ গীতাত শ্ৰীকৃষ্ণক

এজন অৱতাৰী পুৰুষ, অৰ্থাৎ পৰমব্ৰহ্মাই গ্ৰহণ কৰা এক কায়িক ৰূপত লোৱা হৈছে। ভাগৱত-পুৰাণত কৃষ্ণকে স্বয়ং ভগৱান আখ্যা দিয়া হৈছে অৰ্থাৎ কৃষ্ণক ভগৱানৰ ১৬ কলাৰ অৱতাৰ বুলি ধাৰ্য কৰা হৈছে। ভগৱদ গীতাত এই ১৬ কলা অৱতাৰৰ ধাৰণা নাই যদিও শ্ৰীকৃষ্ণৰ অন্তৰালত থকা ঈশ্বৰৰ সৰ্বগ্ৰাসী ৰূপক একাদশ অধ্যায়ত দেখুওৱা হৈছে। যাক 'বিশ্বৰূপ' বুলি আখ্যা দিয়া হৈছে।

ভক্তিৰ বাবে এজন সাকাৰ ঈশ্বৰৰ প্ৰয়োজন। ভক্তিত গুৰুত্ব দিয়া এক দৰ্শনৰূপে ৰামানুজৰ বিশিষ্টাদ্বৈতেও সেয়ে ঈশ্বৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। শংকৰ-মাধৱৰ ধৰ্মও ভক্তি ধৰ্ম; সেয়ে ইয়াত এজন সাকাৰ বা মূৰ্তিমন্ত ঈশ্বৰৰ প্ৰয়োজন। শংকৰাচাৰ্যৰ বিমূৰ্ত ব্ৰহ্মাত ভক্তি অসম্ভৱ; জ্ঞানহে সম্ভৱ হ'ব পাৰে। কিন্তু জ্ঞানক বৰকৈ ধৰ্মৰ আওঁতাৰ ভিতৰত স্থান দিয়া নহয়। মুক্তিপ্ৰাপ্তৰ ক্ষেত্ৰত জ্ঞানৰ পথ বৰ দুৰূহ। এই পথ অকলশৰীয়া আৰু সন্ন্যাস অৱস্থাতহে সম্ভৱ । সংসাৰীৰ বাবে এই পথ প্ৰশস্ত নহয় বুলি বহুতেই অনুভৱ কৰে।

শংকৰ-মাধৱৰ ধৰ্ম সাধাৰণতে সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ বাবে অবধাৰিত। সেয়ে যোগ. তপস্যা, সন্ন্যাস অৱস্থাৰ স্থান ইয়াত নাই। (কেৱলীয়া ভকতৰ ক্ষেত্ৰত কথাটো অৱশে; সুকীয়া) শংকৰদেৱ নিজেই ঘোৰ সংসাৰী আছিল। তেওঁ এগৰাকী বিয়া কৰাই ক্ষান্ত নাছিল, প্ৰথমা স্ত্ৰীৰ মৃত্যুৰ পাছত আকৌ দ্বিতীয় বিবাহ কৰায়। ল'ৰা-ছোৱালীও কেইবাটিও । এতেকে তেওঁ প্ৰণয়ন কৰা ধৰ্ম নিশ্চয় সংসাৰী সাপেক্ষ । গতিকে সংসাৰী ধৰ্মৰ লগত খাপখোৱাকৈ এটা ধৰ্ম অসমৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰাটো শ্ৰীশংকৰৰ লক্ষ্য আছিল। তদুপৰি ধৰ্মত যাতে সাধাৰণ মানুহেও নিজেই সক্ৰিয়ভাৱে অংশ গ্ৰহণ কৰিব পাৰে এইটোও তেওঁৰ লক্ষ্য আছিল।

আমি ইতিমধ্যে কৈ আহিছোঁ যে শংকৰী ধৰ্মত ভগৱদ গীতাৰ প্ৰভাৱ অনস্বীকাৰ্য। ভগৱদ গীতাৰ মূল দৰ্শন হ'ল নিষ্কাম অৰ্থাৎ কৰ্ম, জ্ঞান, ভক্তিক সন্ন্যাসতা অৱলম্বন। শংকৰদেৱে তেওঁৰ ভক্তি ধৰ্মত এই নিষ্কামী ভাৱৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। সেয়ে শংকৰাচাৰ্যৰ দৰেই তেৱোঁ পাৰ্থিৱ জগতৰ ওপৰত গুৰুত্ব কম দিছে। শংকৰদেৱে উপলব্ধি কৰিছে যে জীৱননিৰ্বাহৰ বাবে ন্যূনতম অৰ্থ-সম্পদেই যথেষ্ট। ব্যক্তিগত অৰ্থ-সম্পদৰ পিছত ঘূৰাটোক তেওঁ ভাল চকুৰে চোৱা নাই। এই পাৰ্থিৱ জগতৰ সম্পদৰাজিক তেওঁ অথিৰ বুলি অভিহিত কৰি তাৰ প্ৰতি মনোযোগ নিদিবলৈ সঁকীয়াইছে।

শংকৰদেৱৰ মতে ঈশ্বৰ সেৱাই একমাত্ৰ ধৰ্ম আৰু এই ঈশ্বৰ সেৱা কেনেকৈ কৰিব লাগে সেই বিষয়ে তেওঁ পুংখানুপুংখভাৱে বৰ্ণাইছে , কিন্তু ঈশ্বৰ সেৱা কৰি থাকিলেই সংসাৰ যাত্ৰা সম্ভৱ হ'বনে ? এই প্ৰশ্নটোও আমাৰ মনলৈ আহে। সংসাৰত বৰ্তি থাকিবৰ বাবে কিছু পৰিমাণে অৰ্থ-সম্পদ গোটাবই লাগিব। শংকৰদেৱৰ দিনতকৈ বৰ্তমানে এই কথাৰ গুৰুত্ব আৰু বেছি হৈছে কাৰণ বৰ্তমানে বেছিভাগ মানুহৰ মন অৰ্থ-সম্পদ প্ৰয়াসী ভোগ-বিলাসত আসক্ত। বৰ্তমানৰ বিষম অৰ্থনৈতিক পৰিস্থিতিয়েও

মানুহক অথাৰ্থী হ'বলৈ বাধ্য কৰিছে। গতিকে মানুহে নামঘৰত গৈ ভগৱানৰ নাম লৈছে যদিও শংকৰদেৱৰ দৰ্শন দলিয়াই পেলাবলৈ লৈছে । মুঠতে শংকৰী ধৰ্ম যান্ত্ৰিক অনুষ্ঠানিকতালৈ পৰ্যবসিত হৈছে।

আমি ইতিমধ্যে কৈ আহিছোঁ যে ভাৰতীয় ঐতিহ্যত ধৰ্ম আৰু দৰ্শন প্ৰায় একেলগে যায়। শংকৰদেৱে তেওঁৰ ধৰ্মক গঢ়ি তুলিছে এক নিৰ্দিষ্ট দৰ্শনৰ আধাৰত । ইয়াৰ অৰ্থ হ'ল মানুহক সংসাৰ যাত্ৰাৰ পথ দেখুওৱা । এই পথ ধন ঘটাৰ পথ নহয়; মুক্তি বা বৈকুণ্ঠ লাভৰ পথ । ধন-ঐশ্বৰ্যই এই পথ সুগম কৰি নোতোলে, বৰং প্ৰতিবন্ধকতাৰহে সৃষ্টি কৰে। শংকৰদেৱে ধৰি লৈছিল যে মানুহে সংসাৰত কিবা এটা কৰি যাবই। এইটো নিতান্তই স্বাভাৱিক কথা। অৰ্থনীতি, সমাজনীতি, ৰাজনীতি -এইবোৰ ৰজাঘৰে নিৰ্ণয় কৰিব আৰু পৰম্পৰাগতভাৱে সমাজত চলি থকা অৰ্থনৈতিক ব্যৱস্থাতে মানুহে জীৱিকা অৰ্জন কৰিব। গতিকে ধৰ্মশাস্ত্ৰবোৰত চুৰ নকৰিবা, মিছা কথা নক'বা - এনে জাতীয় নীতিকথা থাকিলেও ধন কেনেকৈ ঘটিব লাগে সেই বিষয়ে একো নকয়। অৱশ্যে বুদ্ধদেৱে কি কি জীৱিকা মানুহে ল'ব নালাগে সেই বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনা কৰিছে।

গতিকে দেখা যায় ঈশ্বৰৰ প্ৰতি মানুহৰ মন আকৰ্ষণ কৰাটোৱেই শংকৰী দৰ্শনৰ ঘাই কথা। এই আকৰ্ষণৰ বাবে এক অন্য প্ৰকাৰ বিকৰ্ষণৰ দৰকাৰ সি হ'ল ঐহিক জীৱনৰ প্ৰতি বিকৰ্ষণ। শংকৰদেৱে বহু পৰিমাণে কৰ্মফলবাদ, জন্মান্তৰবাদ, আধ্যাত্মিকতাবাদ, আত্মাৰ অমৰত্ব, জগতৰ ক্ষণস্থায়িত্ব আদি মতবাদত বিশ্বাসী। বেদ-বেদান্ত, ধৰ্ম গ্ৰন্থ আদিৰ প্ৰয়োজন মানুহক এইবোৰ শিক্ষা দিবৰ বাবেহে। জীৱিকামূলক শিক্ষাৰ স্থান শংকৰদেৱৰ দৰ্শনত নাই আৰু ইয়াৰ বাবে তেওঁ প্ৰয়োজনবোধো কৰা নাই। তেওঁ এজন ধৰ্মগুৰুহে, ৰাজনীতিবিদ বা অৰ্থনীতিবিদ নহয়। গতিকে এজন ধৰ্মগুৰু হিচাপে তেওঁৰ যি বক্তব্য তাকহে প্ৰকট কৰি থৈ গৈছে। তেওঁৰ দৰ্শনত অৰ্থনীতি বা ৰাজনীতিৰ শিক্ষা বিচাৰি যোৱাটো ভুল হ'ব।

শংকৰদেৱীয় সমাজ সামন্তযুগীয় সমাজ আছিল । এই সমাজ অত্যন্ত সৰল সমাজ আছিল। মানুহৰ ঐশ্বৰ্য-বিভূতিৰ প্ৰতি খুব এটা আকাংক্ষা নাছিল। যি পাইছিল তাতে সন্তুষ্ট আছিল। চাকৰি-বাকৰি আদিৰ কথা নাছিল। সৰ্বসাধাৰণ মানুহ কৃষি কৰ্ম বা অন্যান্য বংশগত জীৱিকাত ব্যস্ত আছিল। তাৰ পৰাই যি উপাৰ্জন হয় তাৰে সংসাৰ চলাইছিল। পিতৃ-মাতৃৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ ভৱিষ্যত লৈ চিন্তা নাছিল, নিয়োগৰ সমস্যা নাছিল। ল'ৰা-ছোৱালীবোৰ 'কেৰিয়াৰিষ্ট' নাছিল। এতিয়াৰ দৰে তেতিয়া চিকিৎসা, শিক্ষা আদিৰো খৰচ ব্যয়-বহুল নাছিল। মানুহৰ উচ্চাকাংক্ষা বা দুৰাকাংক্ষা নাছিল। পদ-মৰ্যাদা লৈ অৰিয়াঅৰি কেৱল ৰজাঘৰীয়া ফৈদ বা ৰাজ বিষয়াসকলৰ মাজতহে আছিল।

এনে পৰিস্থিতিৰ এখন সমাজতে শংকৰদেৱে ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিবলৈ লৈছিল। মুঠতে তেওঁৰ উদ্দেশ্য আছিল ধৰ্মীয় দিশত মানুহৰ মাজত শৃংখলাৰ সৃষ্টি কৰা আৰু

পৰজীৱী পুৰোহিত শ্ৰেণীৰ অৱসান ঘটোৱা। (দুখৰ বিষয় পিছলৈ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আস্তাৰ ভিতৰতে নতুন এশ্ৰেণী পুৰোহিত সৃষ্টি হৈছিল।) ধৰ্মৰ লগত তেতিয়া চলি থকা ব্যভিচাৰ দূৰ কৰি শংকৰদেৱে মানুহক সৎপথলৈ আনিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। ধৰ্মত সৰলীকৰণ তেওঁৰ আন এক উদ্দেশ্য আছিল আৰু ধৰ্মীয় গণতান্ত্ৰিকতাৰ প্ৰচলন তেওঁৰ দৰ্শনৰ আন এক উপাদান আছিল।

আমি জানো যে শংকৰদেৱে বহুবাৰ তীৰ্থ ভ্ৰমণ কৰিবলৈ গৈছিল, কিন্তু তেওঁ সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ দৰে যান্ত্ৰিকভাৱে তীৰ্থ ভ্ৰমণ কৰা নাছিল। তেওঁৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল এই তীৰ্থ ভ্ৰমণৰপৰা প্ৰায়োগিকভাৱে ধৰ্মীয় শিক্ষা লোৱা। তেওঁ বিভিন্ন তীৰ্থ ভ্ৰমণত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম সম্পৰ্কে বহুতো চাক্ষুষ জ্ঞান লাভ কৰিছিল। তেওঁ দেখিছিল যে সেই সময়ত অসমত এনে এটা ধৰ্মহি প্ৰশস্ত হ'ব । গতিকে অসমত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ কামত তেওঁ উঠি-পৰি লাগি গ'ল।

এইটো কথা ঠিক যে নতুন এটা ধৰ্ম প্ৰচলন কৰিবৰ বাবে শ্ৰীশংকৰদেৱে অসমত এক উৰ্বৰ ভূমি পাইছিল। গতিকে ধৰ্মীয় কৰ্ষণত তেওঁ কৃতকাৰ্য হৈছিল। ৰজাঘৰে বিৰোধিতা কৰিছিল যদিও সৰ্বসাধাৰণ মানুহে তেওঁৰ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিল। ইয়াৰ অন্য এক কাৰণ হ'ল নাম-ধৰ্মহি মানুহক আকৰ্ষণ কৰে, কাৰণ ইয়াৰ আনুষ্ঠানিকতা কম, সৰল আৰু উপচাৰৰ প্ৰাচুৰ্য কম, পুৰোহিতৰ আধিপত্য কম।

বৈষ্ণৱ ধৰ্ম শাক্ত ধৰ্মৰ পৰিপন্থী। শাক্ত ধৰ্ম এক সকাম ধৰ্ম। এই ধৰ্ম আচৰণ কৰা হয় ধন খুজি, পুত্ৰ খুজি, যশস্যা খুজি আৰু শত্ৰুক নিধন কৰিবলৈ। ঐহিক সুখ-সম্পদ লাভেই এই ধৰ্মৰ মূল কথা। বলি-বিধান আদি অনুষ্ঠান কেৱল ভোগাৰ্থেহি। ভোগেই এই ধৰ্মৰ মূল কথা। প্ৰায় উৰ্বৰতা অনুষ্ঠানৰ দৰেই এই ধৰ্মৰ অন্তৰালত ভালকৈ জীয়াই থকা, সুখ-সম্পদ বৃদ্ধি কৰা আদিৰ কথা আছে। পৰজন্মত বিশ্বাস থাকিলেও পৰজন্মৰ স্বাৰ্থত ইহজন্মৰ সুখ-স্বাচ্ছন্দ ত্যাগ ই মানি নলয়। এনে সকামী পৰম্পৰাৰপৰা মানুহৰ মন সতকাই আঁতৰ কৰি অনাটোও উজু কথা নাছিল। তথাপি শংকৰদেৱ কৃতকাৰ্য হৈছিল, আৰু ই তেওঁৰ দক্ষতাৰেই প্ৰমাণ দিয়ে।

বেদান্ত দৰ্শনৰ দৰেই বৈষ্ণৱ ধৰ্মেও ইহজন্মৰ ওপৰত কম গুৰুত্ব দি পাৰলৌকিক জীৱনৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দিছে। পাৰলৌকিক জীৱন আছেনে নাই, জগত অসত্য হয়নে নহয়, এইবোৰ দৰ্শনৰ মৌলিক প্ৰশ্ন। এইবোৰৰ সমাধান শংকৰী দৰ্শনৰ আওঁতাৰ ভিতৰত পাব নোৱাৰি, কাৰণ শংকৰী দৰ্শন আচলতে বেদান্ত দৰ্শন। এইবোৰ সমস্যাৰ ওপৰত প্ৰশ্ন তুলিবলৈ হ'লে মূল বেদান্ত দৰ্শনৰ মৌলিক ধাৰণাবোৰক তুলা-চালনীৰ মাপ-কাঠিলৈ আনিব লাগিব। আমি এই কাম আমাৰ 'Indian Philosophy' নামৰ কিতাপত বিস্তৃতভাৱে কৰিছোঁ। ইয়াত এনে আলোচনাৰ অৱকাশ নাই । শংকৰে বেদান্ত দৰ্শন প্ৰায় অন্ধভাৱেই অনুসৰণ কৰিছে আৰু ইয়াৰ কথাবোৰ বেদবাক্য বুলি মানি লৈছে।

শাক্ত ধৰ্মৰ বিৰুদ্ধে বা মূৰ্তি পূজাৰ বিৰুদ্ধে শংকৰদেৱে যুদ্ধ কৰাৰ একমাত্ৰ ' বেদান্ত দৰ্শন। অৱশ্যে শংকৰাচাৰ্যই ব্যাৱহাৰিক সত্তাৰ ভিতৰত মূৰ্তিপূজা অন্যান্য ধৰ্মীয় ক্ৰিয়া-কাণ্ডক মানি লৈছে আৰু অনুভৱ কৰিছে যে সেইবোৰে ব্ৰহ্মপ্ৰাপ্তিৰ পথত কিছুদূৰ মানুহক আগুৱাই নিদিয়া নহয়। ৰামানুজৰ দৰ্শনত অৱশ্যে এনে কথা নাই। তেওঁৰ মতে একমাত্ৰ ঈশ্বৰৰ ভক্তিয়েহে মানুহৰ মুক্তিৰ পথ সুগম কৰে। শংকৰাচাৰ্যয়ো অৱশ্যে মত পোষণ কৰে অন্যান্য দেৱতাৰ পূজাই সেই সেই দেৱতালৈহে লৈ যায়, চূড়ান্তভাৱে ব্ৰহ্মলৈ লৈ যাব নোৱাৰে।

ঈশ্বৰহে সত্য, অন্য সকলোবোৰৰ মিথ্যা- শংকৰদেৱৰ এই বিশ্বাস অদ্বৈত বেদান্ত আধাৰিত। জগতৰ মিথ্যাত্ব সম্পৰ্কে তেওঁ যুক্তি প্ৰদৰ্শোৱা নহয়, কিন্তু তেওঁ এই কাম কৰিছে অদ্বৈত দৰ্শনৰ আলমতে। জগত যে অসত্য এই কথা মানি ল'ব নোৱাৰিলেও, এই দৰ্শনৰ সহায়ত শংকৰদেৱে নৈতিক দিশত মানুহৰ এক আৱশ্যকীয় দিশ উন্মোচন কৰিছে। নৈতিক আচৰণ ধৈৰ্যশীল আৰু গীতাচাৰী হোৱাৰ দিশত এই দৰ্শনে সহায় কৰে। ইয়াৰদ্বাৰা মানুহৰ মন ভোগ-বিলাসৰপৰা আঁতৰাই আনি দৰ্শনত সঁপিবলৈ সুবিধা হয়।

ভাগৱত-পুৰাণৰ মাজেৰে সৰকি অহা বেদান্ত দৰ্শনৰ লগতহে বোধহয় শংকৰদেৱৰ পৰিচয় কৰিছিল । এই পুৰাণ-ভাগৱত বৈষ্ণৱসকলৰ ঘাই পুথি। বিষ্ণু পুৰাণৰ বহুতবোৰ আখ্যান ইয়াত দোহৰা হৈছে। বহুতৰ মতে এই পুৰাণ খ্ৰীষ্টীয় ষষ্ঠ শতিকাত ৰচিত। বুদ্ধ যে বিষ্ণুৰ এক অৱতাৰ শংকৰদেৱে এই ধাৰণা ভাগৱত-পুৰাণৰপৰাই পোৱা । বিষ্ণুৰ নাম ঋগ্‌বেদতো পোৱা যায়, কিন্তু বিষ্ণু এক অগুৰুত্বপূৰ্ণ নামহে। বিষ্ণু পুৰাণতহে বিষ্ণুৱে সাৰ্বভৌমত্ব লাভ কৰে। এই পুৰাণত বিষ্ণু 'ভাগৱত'লৈ উন্নত হয়, যে ভগৱত বেদান্তৰ ব্ৰহ্মাৰে এক সগুণ বা সাকাৰ ৰূপ। নিৰাকাৰ ব্ৰহ্মৰ সাকাৰ ৰূপৰ কল্পনা কৰা হৈছে অৱতাৰবাদৰ আধাৰত। এই অৱতাৰৰ ধাৰণা পিছৰ বৈদিক সাহিত্যৰ এক ধাৰণা (যেনে, শতপথ ব্ৰাহ্মণ)।

গুপ্ত যুগত যি ভাগৱতী ধৰ্ম ভাৰতত প্ৰচলিত আছিল তাত অৱতাৰ পূজাই প্ৰাধান্য লাভ কৰে। ঈশ্বৰক যিহেতু সাক্ষাৎ লাভ কৰা নাযায়, এতেকে অৱতাৰৰ মাজেৰেই ঈশ্বৰ ভক্তিৰ কথা ভাগৱতী ধৰ্মত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। শংকৰদেৱেও অৱতাৰবাদৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে, কাৰণ 'কীৰ্তন' পুথিত 'চতুৰ্বিংশতি অৱতাৰ বৰ্ণন'ক আগ ঠাই দিয়া হৈছে। মাধৱদেৱেও 'নাম-ঘোষা'ৰ তিনি নং শ্লোকত দশাৱতাৰৰ বৰ্ণনা দিছে। ভক্তবাদে মানুহক সহায় কৰা এজন সক্ৰিয় ঈশ্বৰক বিচাৰে, আৰু এই সক্ৰিয় ঈশ্বৰ সম্ভৱ হয় জন্তু বা মানুহৰূপী কোনো সত্তাৰ মাজেদি । শ্ৰীকৃষ্ণই সেয়ে বাসুদেৱ-দৈৱকীৰ পিতৃ-মাতৃত্বত জন্ম লৈ নন্দ-যশোদাৰ ঘৰত ডাঙৰ-দীঘল হৈ সাধাৰণ মানুহৰ দৰেই মানুহৰ কল্যাণজনক কামত নিজকে নিয়োগ কৰিছে ।

উপনিষদ বা বেদান্তৰ নিৰ্লিপ্ত ব্ৰহ্মাৰ ধাৰণাত মানুহ সন্তুষ্ট নহয়। যিজন ব্ৰহ্ম সাংসাৰিক ক্ৰিয়া-কৰ্মৰ প্ৰতি নিৰ্লিপ্ত তেওঁ থকা-নথকা একে কথা । মানুহে

ঈশ্বৰক ওচৰতে বিচাৰে। এই প্ৰৱণতাই হয়তো মূৰ্তি পূজাৰ ধাৰণা মানুহক দিয়ে আৰু এই মূৰ্তি পূজাই ভাগৱতী ধৰ্মত অৱতাৰবাদলৈ পৰ্যবসিত হয়। নিৰাকাৰত পূজা আৰু ভক্তি একোৱেই সম্ভৱ নহয়। খ্ৰীষ্টান ধৰ্মত সেয়ে যীশু খ্ৰীষ্টক প্ৰায় অৱতাৰৰ ৰূপতে ভৱা হৈছে। হজৰত মহম্মদ, বুদ্ধ, মহাবীৰ, নানক আদিকো প্ৰায় একে শাৰীতে থোৱা হৈছে। সেয়ে কৃষ্ণক বাদ দি বৈষ্ণৱ বা ভাগৱতী ধৰ্মৰ কথা ভাৱিব নোৱাৰি।

ঈশ্বৰৰ ক্ষেত্ৰত জগত সৃষ্টিয়েই যথেষ্ট নহয়; জগতক পালন কৰাটোও তেওঁৰ কৰ্তব্য। বিষ্ণুক এই পালনকৰ্তাৰ ৰূপতে ভৱা হয়। ঈশ্বৰৰ সহায়ৰ অবিহনে যে মানুহে একো কৰিব নোৱাৰে এই কথা বৈষ্ণৱ ধৰ্মত স্বীকাৰ কৰি লোৱা হৈছে। কিন্তু এই ঈশ্বৰে আপোনা-আপুনি বা স্ব-ইচ্ছাই মানুহক সহায় কৰিবলৈ আগবাঢ়ি নাহে। মানুহে ভক্তিৰ মাজেৰে ঈশ্বৰক নিমন্ত্ৰণ কৰিব লাগিব। ঈশ্বৰৰ গুণ-গান বখানি মৰ্ত্যলৈ ঈশ্বৰক মাতিব লাগিব। এই কাম ভক্তিৰ মাজেৰেহে সম্ভৱ হয়। এই দৰ্শনৰ প্ৰতিপালনতে বিভিন্ন বৈষ্ণৱী গ্ৰন্থবোৰ লিখা হৈছে। অসমীয়া বৈষ্ণৱ পুথিবোৰো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। সকলো ধৰ্মতে এইটো এটা বদ্ধমূল ধাৰণা যে জগত সৃষ্টি বা জগত স্বৰূপৰ কথা ঈশ্বৰৰ বাহিৰে মানুহে জানিব নোৱাৰে। খ্ৰীষ্টান ধৰ্মত জগত সৃষ্টিৰ কথা জানে ঈশ্বৰ পুত্ৰ যীশুৱে, ইছলামত জানে আল্লাৰ প্ৰেৰিত দূত হজৰত মহম্মদে, জৈন ধৰ্মত জানে তীৰ্থংকৰ মহাবীৰে, আমাৰ হিন্দু ধৰ্মত জানে ঈশ্বৰৰ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণই। এই ক্ষেত্ৰত মানুহৰ অসহায় অৱস্থাৰ কথাই প্ৰকট কৰা হৈছে। মানুহৰ বাবে জগত সৃষ্টি ৰহস্যেৰে আবৃত ঈশ্বৰৰ বাবে ই দুপৰৰ সূৰ্যৰ দৰে স্পষ্ট। গীতা, বাইবেল, কোৰাণ আদি পুথিত কথাবোৰ ঈশ্বৰে নিজেই কৈছে নে, ঈশ্বৰৰ নামত সেইবোৰ মানুহে ৰচা পুথি — এই সন্দেহৰ অৱতাৰণাৰ যুক্তি আছে। হ'লেও কিন্তু মানুহৰ সীমাবদ্ধ জ্ঞানে ঈশ্বৰৰ জ্ঞান বা তথাকথিত ঈশ্বৰৰ জ্ঞানক ওপৰ স্থান দিয়াটো স্বাভাৱিক কথা, কাৰণ সঁচাকৈয়ে সৃষ্টিৰ গূঢ় ৰহস্য এতিয়ালৈকে মানুহৰ জ্ঞানে সম্পূৰ্ণৰূপে উদ্ঘাটন কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাই। অসম্পূৰ্ণ মানুহে কোনো সম্পূৰ্ণ সত্তাৰ কথা ভৱাটো একান্তই স্বাভাৱিক কথা।

ধৰ্মপুথিবোৰ একে দিনতে মাটি ফাটি ওলোৱা বুলি ভাৱিলে ভুল হ'ব। কোৱা হয় যে বাইবেল পুথি প্লেটো-এৰিষ্টটলৰ দৰ্শনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি লিখা এখন পুথি। সেইদৰে গীতা হ'ল উপনিষদসমূহৰ সাৰ। যিখন পুথিয়েই সৰ্বসাধাৰণৰ আদৰ লাভ কৰিছে সেইখনেই সাধাৰণতে ধৰ্মপুথি ৰূপে পৰিগণিত হৈছে। উপনিষদতকৈ গীতাৰ লোকৰঞ্জকতা অধিক। সেইদৰে নাম-ঘোষাতকৈ কীৰ্তনৰ লোকৰঞ্জকতা অধিক।

ধৰ্মপুথিবোৰে আচলতে মানুহৰ মাজত প্ৰচলিত কথাবোৰকে বুটলি আনি অলৌকিকতা দৰ্শনৰে ৰঞ্জিত কৰি সাধু ভাষাত লিখি আকৌ মানুহৰ মাজতে প্ৰচাৰ কৰে। মানুহৰ সাধাৰণ বিশ্বাসতে ধৰ্মীয় বা পুৰাতাত্ত্বিক বোল সানি নতুনকৈ সজাই-

পৰাই মানুহৰ মাজতে বিলাই দিয়া হয়। এতেকে এইবোৰে ঐতিহাসিকতাৰ সীমা চেৰাই যাব নোৱাৰে। শংকৰ-মাধৱৰ কোনো লিখনিতেই ভাৰতীয় পৰম্পৰাত নথকা কথা নাই। সেইবোৰ মাত্ৰ অসমৰ পটভূমিত খাপখোৱাকৈ নতুনকৈ সজাই-পৰাই অসমীয়া মানুহে হেলাৰঙে গ্ৰহণ কৰিব পৰাকৈ ৰচনা কৰা হৈছে। এই দুজনা গুৰুৰ অসীম সৃজনীশীলতাই ৰচনাবোৰত মৌলিকতাৰ বোল সানিছে ।

আমি আগতেই কৈ আহিছোঁ যে বিষ্ণু বা শ্ৰীকৃষ্ণ ভাগৱতী বা বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ মূল দেৱতা। কৃষ্ণক সাধাৰণতে বাসুদেৱ কৃষ্ণ বুলি জনা যায় আৰু এই বাসুদেৱ কৃষ্ণৰ পৰম্পৰা ঋগ্‌বেদৰ দিনৰপৰা চলি আহিছে। আচলতে কৃষ্ণ পৰম্পৰা দুটা দিশত চলি আহিছে ঃ এটা হ'ল বাসুদেৱ কৃষ্ণ আৰু আনটো দৈৱকী কৃষ্ণ। চান্দোগ্য উপনিষদত যি কৃষ্ণ পোৱা যায় সি দৈৱকী কৃষ্ণ আৰু ভগৱদ গীতাৰ কৃষ্ণ হ'ল ৰাসুদেৱ কৃষ্ণ । এই দুই পৰম্পৰাক পিছত একেলগ কৰা হয়। সেইদৰে সুমেৰীয় ধাৰণা নাৰায়ণক কৃষ্ণৰ লগত সাঙোৰা হয়। ভাৰতত আবিৰ্ভাৱ হোৱা বৈষ্ণৱ ধৰ্মত বহুতে খ্ৰীষ্টীয় বা ইছলামিক প্ৰভাৱ পৰিছে বুলি ধাৰণা কৰে। আমি এই বাদানুবাদত নোসোমাই এটা কথাৰ প্ৰতি মাত্ৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিব খোজোঁ - ই হ'ল বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰধান দেৱতা কৃষ্ণ আৰু খ্ৰীষ্টীয় গুৰু খ্ৰীষ্টৰ মাজত বহুত মিল আছে। প্ৰথমৰ মিলটো হ'ল নামৰ । 'কৃষ্ণ' আৰু 'খ্ৰীষ্ট'ৰ উচ্চাৰণগত মিলটো মন কৰিবলগীয়া । সেইদৰে উভয়ৰ জন্ম-বৃত্তান্ত যথেষ্ট সাদৃশ্যমূলক । কৃষ্ণৰ জন্ম হৈছিল কংসৰ কাৰাগাৰত আৰু তাৰপৰা পলুৱাই আনি ৰখা হৈছিল নন্দ-যশোদা নামৰ গুৱালসকলৰ ৰজা-ৰাণীৰ ঘৰত। খ্ৰীষ্টৰ জন্ম মেৰী নামৰ এগৰাকী অবিবাহিতা কন্যাৰ গৰ্ভত। সেই সময়ত তেওঁ জোচেফ নামৰ কাঠমিস্ত্ৰী এজনৰ বাগদত্তা আছিল। ভৱিষত বক্তা (astrologers) সকলে কৈছিল যে ইহুদীসকলৰ এজন নতুন ৰজা জন্ম হ'ব। এই কথা শুনি সেই সময়ৰ ৰজা হিৰোডে বৰ ভয় খালে আৰু তেওঁ নতুনকৈ ওপজা সকলোবোৰ শিশুকে হত্যা কৰিবলৈ আদেশ দিলে । এই ভয় আমাৰ কংসৰ ভয়ৰ লগত মিলে, যাৰ প্ৰতি ভৱিষ্যতবাণী কৰা হৈছিল যে দৈৱকীৰ (কংসৰ ভনীয়েক) অষ্টম সন্তানে তেওঁক হত্যা কৰিব। সেয়ে কংসয়ো এটা এটাকৈ দৈৱকীৰ সাতোটা সন্তানক নিজ হাতে হত্যা কৰিছিল।

আমি জানো যে দৈৱকীৰ অষ্টম সন্তানক বাসুদেৱে পলুৱাই আনি নন্দ-যশোদাৰ ঘৰত ৰাখিছিল। ঠিক সেইদৰে এগৰাকী পৰীয়ে জোছেফক মেৰীৰ সৈতে নৱজাত যীশুক ইজিপ্তলৈ পলুৱাই নিবলৈ পৰামৰ্শ দিছিল। এই পৰামৰ্শ মতেই জোছেফে মেৰী আৰু যীশুক লগত লৈ ইজিপ্ত পালেগৈ আৰু তাতে হিৰোডৰ মৃত্যুলৈকে থাকিল।

আমি এই সাদৃশ্যলৈ এই বাবেই আঙুলিয়াইছোঁ যে প্ৰায়বোৰ ধৰ্মতে ধৰ্ম প্ৰবৰ্তকসকলৰ জীৱনত কিছুমান অলৌকিক ঘটনা জড়িত হৈ আছে। আমাৰ শংকৰদেৱৰ জীৱন সম্পৰ্কে চৰিত পুথিবোৰেও এনে ধৰণৰ বহুতো কথা কয়।

সকলো দেশতে ধৰ্মৰ আৰম্ভণি প্ৰায় একেই।

অলৌকিকতা বা ৰহস্যময়তা ধৰ্মীয় গ্ৰন্থ বা ধৰ্মীয় গুৰুৰ জীৱনৰ ঘাই কথা। অপুষ্পিতা অৱস্থাত মেৰীৰ গৰ্ভত যীশুৱে স্থিতি লোৱাটো জৈৱিক ভাৱে অসম্ভৱ কথা। এই ঘটনাৰ সৃষ্টিয়েই যীশুৰ জীৱনক পৱিত্ৰ আৰু ৰহস্যময় কৰি তুলিছে। সেইদৰে বাসুদেৱে কৃষ্ণক পলুৱাই আনোতে কাৰাগাৰৰ দুৱাৰ আপোনা-আপুনি খোল খাই যোৱা, পহৰীয়াবোৰৰ টোপনি যোৱা, ফেনে-ফোটোকাৰে বাঢ়ি থকা যমুনা নদী ওজাই যোৱা, ফেটী সাপে কৃষ্ণৰ ওপৰত ফনা মেলি বৰষুণৰপৰা ৰক্ষা কৰা, এটা শিয়ালে বাট দেখুৱাই লৈ যোৱা - ইত্যাদিবোৰ অলৌকিক কাহিনী। এনে কাহিনী বাস্তৱত সত্য নহয়।

অলৌকিকতা বা অতিবাস্তৱতা ধৰ্মৰ জীৱন ধমনি। এইবোৰ চেৰাই ধৰ্ম তিষ্ঠি থাকিব নোৱাৰে। পুৰাণবোৰে দেৱ-দেৱতা সম্পৰ্কে এনেবোৰ কাহিনীৰে অৱতাৰণা কৰি থাকে। সাধাৰণ মানুহে এইবোৰ সঁচা কাহিনী বুলি গ্ৰহণ কৰে।

ধৰ্ম সামন্তীয় জীৱনৰ এক প্ৰপঞ্চ যদিও, বৰ্তমানৰ পুঁজিবাদী সমাজ ব্যৱস্থাতো ই তিষ্ঠি আছে। ই অৱশ্যে সামন্তীয় যুগৰ সৰ্বগ্ৰাসী ৰূপ বৰ্তমানে হেৰুৱাইছে কিন্তু মানুহৰ ব্যক্তিগত বা সামাজিক জীৱনত এতিয়াও ই সাঙোৰ খাই আছে। ছোভিয়েট ইউনিয়নত তথাকথিত কমিউনিষ্ট পাৰ্টি প্ৰায় ৭০ বছৰ কাল শাসনাধিষ্ঠ হৈ থকাৰ পিছতো তালৈ এতিয়া ধৰ্ম পুনৰ ঘূৰি আহিছে। দুৰ্বল মুহূৰ্তত ধৰ্মত আশ্ৰয় লোৱাৰ মানুহৰ যি চিৰন্তন প্ৰৱণতা সি বেগেতে নাযায়। অৱশ্যে ধৰ্মৰ প্ৰগতিবাদী ভূমিকা নাই বুলি আমি কৈ দিব নোৱাৰোঁ। মানুহক সভ্য আৰু সংস্কৃতিৱান কৰাৰ দিশত ইয়াৰ অৰিহণা সৰ্বোত্তম। ধৰ্মৰ দোহাইত মানুহক বহুত বেয়া কামৰপৰা আঁতৰাই আনিব পাৰি।

বৌদ্ধ, জৈন ধৰ্মৰ বাহিৰে অন্য সকলো ধৰ্মতে ধৰ্ম মানে ঈশ্বৰ সেৱাকে বুজোৱা হৈছে। প্ৰাচীন বৌদ্ধ ধৰ্মত নৈতিকতা অৱলম্বনেই ধৰ্ম আখ্যা দিয়া হৈছে। অন্যাবোৰ ধৰ্মই নৈতিকতা অৱলম্বনত প্ৰত্যক্ষ গুৰুত্ব দিয়া নাই। ঈশ্বৰ সেৱাই সকলো পাপ ধোৱে বুলি সেইবোৰত কোৱা হৈছে। আমাৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। এই ক্ষেত্ৰত মানৱীয়তা বা মানৱ কল্যাণৰ দিশত চকু কমেইহে দিয়া হয়।

ধৰ্মৰ ৰাজ্যখন বাস্তৱ জগতত্তকৈ বেলেগ। এইখন প্ৰায় আদৰ্শগত ৰাজ্য। বাস্তৱত যিটো সম্ভৱ নহয়, আদৰ্শত সি সম্ভৱ হয় বুলি মানুহে ভাৱে। বাস্তৱ জগত এক অপূৰণীয় জগত। ই আলৈ-আহুকালৰে পূৰ্ণ এক জগত, ই অভাৱেৰে ভৰা, অপূৰ্ণতা ইয়াৰ প্ৰধান লক্ষণ। সেয়ে মানুহে এখন ধৰ্মীয় জগত সৃষ্টি কৰি লয়। বাস্তৱত নোপোৱা বহুতো কথাই ধৰ্মীয় জগতত পোৱা হয় বুলি মানুহে ভাৱে। বাস্তৱ জগতত অৰ্থ, সম্পদ আদি আংশিকভাৱে পোৱা হ'লেও, প্ৰেম, দয়া, অহিংসা আদি ভাৱবোৰৰ প্ৰায় অভাৱ দেখা যায়। এই ভাৱবোৰ পূৰামাত্ৰাই ধৰ্মীয় জগতত লাভ কৰিব পাৰি বুলি ভৱা হয়।

ঈশ্বৰ আছেনে নাই সেইটো আমাৰ প্ৰবন্ধৰ বিচাৰ্য বিষয় নহয়। কিন্তু ঈশ্বৰৰ ভাৱ মানুহৰ মনলৈ কেনেকৈ বা কিয় আহিল সেইটোহে গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। আমি আগতেই কৈছোঁ যে মানৱ জীৱন এক অপূৰ্ণ জীৱন। পূৰ্ণতা বিচাৰি মানুহে হাহাকাৰ কৰে। ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ মুক্তি প্ৰয়াস এই পূৰ্ণতা অনুসন্ধানৰ নামান্তৰ মাথোন। এই পূৰ্ণতা ক'ত বিচাৰি পোৱা যায় ? নিশ্চয় ঈশ্বৰৰ ৰাজ্যত। ঈশ্বৰেই সেই পূৰ্ণ পুৰুষ যাৰ একোৰে অভাৱ নাই - আৰ্থিকতা, আধ্যাত্মিকতা সকলো দিশতেই । সেয়ে ঈশ্বৰ প্ৰাপ্তিৰ প্ৰৱণতাৰ অন্তৰালত নিহিত আছে এই পূৰ্ণতাপ্ৰাপ্তিৰ প্ৰৱণতা, য'ত একোৰেই অভাৱ নাথাকিব।

বাস্তৱ মানুহৰ বাবে পূৰ্ণতা এক আদৰ্শ। উদাহৰণ স্বৰূপে মানুহে সৰস্বতী গোসানীৰ সৃষ্টি কৰি লৈছে এনে পূৰ্ণতা প্ৰাপ্তিৰ তাগিদাতে। জ্ঞান বা বিদ্যা মানুহৰ এক আদৰ্শ। সকলো মানুহেই ইয়াক পাব বিচাৰে । মূৰ্খজনো জ্ঞানী হ'বলৈ বিচাৰে । কিন্তু জ্ঞান বা বিদ্যা স্বৰূপতঃ এক বিমূৰ্ত্ত বস্তু। গতিকে এগৰাকী দেৱীৰ কল্পনাৰে ইয়াক মূৰ্ত্তিমন্ত কৰি লোৱা হৈছে। সৰস্বতী এটা নিৰ্দিষ্ট দিশত লোৱা এক পূৰ্ণতা। সৰ্বাত্মক ঈশ্বৰ হ'ল এনে সকলো আদৰ্শাত্মক গুণৰ সমাহাৰ পূৰ্বক এক সত্তা। সেয়ে ঈশ্বৰ ইমান আদৰণীয়, ইমান আপোনৰ, নিৰ্গুণী হৈও সৰ্বগুণাকৰ হোৱাটো ঈশ্বৰ বা ব্ৰহ্ম ধাৰণাৰ এক বৈশিষ্ট্য।

বাস্তৱতাক চেৰাই কোনো থাকিব নোৱাৰে। ধৰ্ম বা ধৰ্মীয় কল্পনাবোৰ বাস্তৱ নহ'লেও বাস্তৱ-ভিত্তিক । ধৰ্ম বাস্তৱ, কিন্তু ধৰ্মীয় উপাদানবোৰ, অৰ্থাৎ ধৰ্মৰ লগত জড়িত ধাৰণাবোৰ বা কথাবোৰ কল্পনাধৰ্মী, হ'লেও এইবোৰৰ বাস্তৱ ভিত্তি আছে। আৰ্থসামাজিক ব্যৱস্থাই একোটা ধৰ্মক পোহপাল দি থাকে। বৈষ্ণৱ ধৰ্মই ইহলোকক নুই কৰিলেও কিন্তু বেছিভাগ লোকেই ধৰ্মাচৰণ কৰে ইহলোকৰ প্ৰাচুৰ্যৰ বাবে, ইহ জীৱনৰ কল্যাণৰ বাবে। এই ক্ষেত্ৰত পৰজীৱনৰ কথা প্ৰায়ে পাহৰি থকা যায়। বৈষ্ণৱ ধৰ্মই যিমানেই নিষ্কামতাৰ পৃষ্ঠপোষকতা নকৰক লাগে, এই ধৰ্মৰ লগত জড়িত ভক্তি প্ৰায় সকাম ভক্তিত পৰিণত হয়। ধৰ্ম আৰু বাস্তৱতাৰ এই পেৰাডক্স ধৰ্মীয় গুৰুসকলেও ভালদৰে নুবুজে আৰু ধৰ্ম সাধকসকলেও নুবুজে।

কোনো ধৰ্মই মাটি ফালি নোলায়। প্ৰতিটো ধৰ্মৰ লগত একোজন ধৰ্মগুৰু জড়িত হৈ থাকিলেও, এই ধৰ্মগুৰুজনো আকাশৰপৰা থপক কৰে সৰি পৰা লোক নহয়। তেওঁ এক নিৰ্দিষ্ট সামাজিক পৰিস্থিতিত ডাঙৰ-দীঘল হয় আৰু তেওঁৰ ধৰ্মীয় আদৰ্শই গঢ় লয় বৰ্তমানৰ পৰিস্থিতিত অসন্তুষ্ট হোৱাৰ বাবে। সেয়ে যুগে যুগে নতুন ধৰ্মৰ সৃষ্টি হৈ আহিছে, কাৰণ কোনো এক ধৰ্ম এটা নিৰ্দিষ্ট সময়ত অচল হৈ পৰে।

ধৰ্মক বহুতে প্ৰমূল্যা বুলি ভাৱে । এই প্ৰমূল্যৰ আমি আগতে কোৱা আদৰ্শৰ লগত সম্পৰ্ক আছে, কাৰণ প্ৰমূল্য আদৰ্শমূলক হ'বই লাগিব। মানুহে সমাজত বাস কৰোঁতে কৰোঁতে কিছুমান আদৰ্শমূলক প্ৰমূল্য গঢ়ি উঠে। এই প্ৰমূল্যবোৰেই ধৰ্মৰ মূল গতিটো নিৰ্ণয় কৰে। আকৌ ধৰ্ময়ো প্ৰমূল্য গঢ়াত অৰিহণা

যোগায়। মুঠতে ধৰ্ম আৰু প্ৰমূল্যৰ মাজৰ সম্পৰ্কটো দ্বান্দ্বিক।

সকলোবোৰ ধৰ্মীয় দৰ্শনৰ অন্তৰালত যি ঐতিহাসিক সামাজিক আৰু মনস্তাত্ত্বিক উপাদান নিহিত, শংকৰী ধৰ্মীয় দৰ্শনৰ অন্তৰালতো এইবোৰ উপাদান নিহিত আছে । এইবোৰ উপাদানক উলাই বা প্ৰত্যাখ্যান কৰি ধৰ্মৰ ওপৰত আলোচনা হ'ব নোৱাৰে। শংকৰী নামধৰ্মৰ ওপৰত আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতেও সেয়ে এইবোৰক লেখত ল'ব লাগিব। আমি ইতিমধ্যে যিবোৰ কথা আলোচনা কৰিলোঁ সেইবোৰ এই উপাদানবোৰৰ প্ৰসংগতে কৰা হৈছে।

এইটো ঠিক যে ইতিমধ্যে শ্ৰীশংকৰদেৱৰ জগতত যিবোৰ আলোচনা কৰা হৈছে সেইবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্মোহ আলোচনা নহয়। আলোচনাত পক্ষপাতিত্ব থকাটো নিচেই স্বাভাৱিক। এই পক্ষপাতিত্ব ভাৱবাদী বা বস্তুবাদী উভয় দিশতে থাকিব পাৰে। দুই-এজনৰ বাহিৰে এতিয়ালৈকে হোৱা আলোচনাবোৰ ভাৱবাদী দৃষ্টিভংগীৰেই কৰা হৈছে। এইবোৰ আলোচনাত বস্তুনিষ্ঠ দিশবোৰ উলাই কৰি যোৱা হৈছে । শংকৰদেৱক ঈশ্বৰৰ অৱতাৰ, তেওঁ কোৱা কথাবোৰ নিৰ্ঘাত সত্য - এনে ধৰণৰ পূৰ্ব ধাৰণাৰ ভিত্তিত আলোচনা কৰিবলৈ গ'লে শংকৰদেৱক বিকৃতহে কৰা হ'ব। আচল শংকৰদেৱ ক'ৰবাত লুকাই থাকিব।

এই কথা সঁচা যে শংকৰদেৱে অসমীয়া জাতিটোক বহুত দিলে । তেৱেঁই একমাত্ৰ পুৰোধা- যি সাংস্কৃতিকভাৱে এই জাতিটোক এক স্বকীয়তা প্ৰদান কৰিলে। সেয়ে অসমীয়া জাতি তেওঁৰ ওচৰত আজীৱন ঋণী। এই সকলোবোৰ কথা লেখত লৈ শংকৰদেৱৰ আলোচনাটিত আগবাঢ়িব লাগিব। তেওঁ প্ৰচাৰ কৰা ধৰ্মক বা তেওঁৰ দৰ্শনৰ নিৰ্মোহ বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে এইবোৰ কথা মনত ৰাখিব লাগিব। দাৰ্শনিক আলোচনা আধিবৈজ্ঞানিক হোৱাতকৈ বিজ্ঞানসন্মত হোৱাটো ভাল । ধৰ্ম-দৰ্শনৰ আলোচনাতো আমি এই বিজ্ঞানসন্মততাৰ হাত সাৰিব নোৱাৰোঁ। ধৰ্মহে বিশ্বাসত বৰ্তে, দৰ্শন নবৰ্তে । দৰ্শনে বিচাৰে যুক্তি এই যুক্তিয়ে গুৰুবাদ, অন্ধ প্ৰশংসা নিবিচাৰে।

আমি প্ৰথমতেই কৈছিলোঁ যে শংকৰদেৱে যি দৰ্শনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি তেওঁ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল সেই দৰ্শনৰ নিৰ্মোহ বিচাৰেহে তেওঁৰ ধৰ্মৰ আচল ৰূপ আমাৰ আগত দাঙি ধৰিব পাৰে। শংকৰদেৱে বেদান্ত দৰ্শনৰ ওপৰত সমালোচনামূলক আলোচনা কৰা নাই । এই দৰ্শনৰ মূল কথাবোৰ নিৰ্ঘাত সত্য ৰূপে ধৰি লৈ তেওঁৰ নিজৰ ধৰ্ম থিয় কৰাইছে। আমি আৰু কৈছোঁ যে শংকৰদেৱৰ নিজস্ব দৰ্শন নাই । মাত্ৰ বেদান্ত দৰ্শনৰ মূল কথাবোৰৰ ভিত্তিত অসমৰ সামাজিক পৰিস্থিতিৰ লগত খাপ খোৱাকৈ অসমীয়া মানুহক এটি নতুন ধৰ্ম দিলে বা সমগ্ৰ দেশতে নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনক অসমলৈ বোৱাই আনি অসমীয়া মানুহকো ইয়াৰ সোৱাদ দিলে। আকৌ তেওঁৰ ধৰ্ম বা দৰ্শন অদ্বৈত বেদান্তৰ ওপৰত ভিত্তি কৰানে বিশিষ্টাদ্বৈতৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা সেইবোৰ চুলি ছিঙা আলোচনাৰো প্ৰয়োজন নাই । সময় সাপেক্ষে তেওঁ

দুয়োটা দৰ্শনৰে মূল কথাবোৰ আনিছে । মাধৱদেৱৰ নাম-ঘোষা পঢ়িলে দেখা যায় যে তাৰ বেছি ভাগ পদ গীতা, মহাভাৰত, বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ শ্লোকবোৰৰ অসমীয়া ভাঙনি ।

শংকৰদেৱৰ জগতত নিৰ্মোহ আলোচনাৰ এই বাবেই প্ৰয়োজন হৈছে- যিহেতু তেওঁক লৈ বৰ্তমান বহুত টনা-আজোঁৰা চলিছে । স্বাৰ্থান্ধ বহুতো মানুহে শংকৰী দৰ্শনক নিজৰ স্বাৰ্থৰ লগত মিলাই বা নিজৰ স্বাৰ্থ চৰিতাৰ্থ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে, বিকৃত ব্যাখ্যাৰে শংকৰদেৱক নতুনকৈ থিয় কৰাইছে । ফলত অসমীয়া মানুহৰ মাজত আকৌ ভাঙোনে দেখা দিছে । ইতিমধ্যে নিজকে অসমীয়া বুলি চিনাকি দিয়া বহুতো মানুহে নিজৰ জাতিৰ উৎস বিচাৰি গৈ পুনৰুত্থানবাদৰ অৱতাৰণা কৰিছে । এনেবোৰ কামত হাত উজান দিছে কিছুমান দুষ্ট বুদ্ধিজীৱীয়ে আৰু তথাকথিত গুৰুৱে । সৰ্বসাধাৰণ মানুহে শান্তিৰে কিবা প্ৰকাৰে ভগৱানক ভকতি কৰিব বিচাৰে । ভগৱান যদি আছে তেন্তে তেওঁক ভকতি কৰিবৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট পন্থাৰ প্ৰয়োজন নাই । এই শিক্ষা আমাক গীতাই দি থৈ গৈছে । যিয়েই যেনেকৈ ভগৱানক ভাৱে তাতেই তেওঁ সন্তুষ্ট হয়। ধৰ্মক লৈ ঢোল-দগৰ বজোৱাতকৈ একান্ত মনে নিৰলে ভগৱানক প্ৰাৰ্থনা বা আৰাধনা কৰাটো অধিক শ্ৰেয়। অৱশ্যে এইটো ঠিক যে শংকৰদেৱক অপব্যাখ্যা কৰাৰ সুবিধাটো তেওঁ নিজেই দিছে। তেওঁৰ লিখনিত থকা বহুতবোৰ তথাকথিত স্ব-বিৰোধমূলক কথাই আমাক বিমোৰত নেপেলোৱা নহয় । কিন্তু আমি ইতিমধ্যে কৈছোঁ যে আনৰপৰা ধাৰ কৰি অনা এটা ধৰ্মক আমাৰ মানুহখিনিৰ আগত উপস্থাপন কৰোঁতে তেওঁ খুব এটা বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি অৱলম্বন কৰিব পৰা নাই। তেওঁ এই কাম যিহেতু প্ৰাথমিকভাৱে কৰিছিল তাত ভুল-ভ্ৰান্তি ৰৈ যোৱাটো স্বাভাৱিক । কিন্তু সেই ভুল-ভ্ৰান্তিকে গইনা লৈ তেওঁৰ অপব্যাখ্যাৰ দুৱাৰখন মুকলি কৰি দিয়া উচিত নহয় । বৰং এক নিৰ্মোহ ব্যাখ্যাৰে সাধাৰণ মানুহখিনিক বিভ্ৰান্ত নকৰি তেওঁলোকক সৰলভাৱেই শংকৰী ধৰ্মক অনুশীলন বা পালন কৰিবলৈ এৰি দিয়া উচিত । ❁

শংকৰদেৱৰ চৰিত অধ্যয়ন

অঞ্জলি শৰ্মা

শংকৰদেৱৰ অসাধাৰণত্বৰ প্ৰসংগত ৰামানন্দ দ্বিজই মন্তব্য কৰিছিল-"লক্ষ্য কোটি প্ৰজাচয় যাৰ বাক্যে প্ৰবৰ্ত্তয়; তাংক কোনে মনুষ্য বোলয়।" এনে লক্ষ কোটি জনতাক আকৰ্ষণ কৰিবপৰা ব্যক্তিত্বৰ অধিকাৰী আছিল মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ। এইজনা পুৰুষৰ জীৱন নাটৰ সামৰণিৰ লগে লগে ভক্ত-শিষ্যসকলে তেওঁৰ জীৱনী ৰচনা কৰিবলৈ লোৱাৰ প্ৰচেষ্টাতেই অসমীয়া জীৱনী সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হয়। এনে বিৰল ব্যক্তিত্বৰ অধিকাৰী মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ জন্মৰ অবিহনে অসমীয়া জীৱনী সাহিত্যৰ ইতিহাসো সোতৰ শতিকাৰ সলনি কিজানি বৃটিছ শাসনৰ সময়ত ঊনবিংশ শতিকাতহে আৰম্ভ হ'লহেঁতেন।

সোতৰ শতিকাৰপৰা অষ্টাদশ শতিকাৰ ভিতৰত এইজনা মহাপুৰুষৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি গদ্য-পদ্য উভয়তে ভালেকেইখন জীৱন চৰিত ৰচনা হৈছে। মন কৰিবলগীয়া-এই চৰিত ৰচনাৰ পৰম্পৰা গঢ়ি উঠাৰ পাছত শংকৰদেৱৰ উপৰি আন আন বৈষ্ণৱ গুৰু যেনে- দামোদৰদেৱ, হৰিদেৱ, বংশীগোপালদেৱ আদিৰো চৰিত ৰচিত হৈছে; কিন্তু শংকৰদেৱৰ প্ৰিয় আৰু প্ৰধান শিষ্য, শংকৰদেৱৰ ধৰ্মাধিকাৰী মাধৱদেৱৰ সুকীয়াকৈ এখনো চৰিত পাবলৈ নাই। শংকৰ চৰিত বহুত, মাধৱদেৱৰ চৰিত এখনো নাই কিয়?

পদত ৰচনা কৰা চৰিতসমূহৰ ভিতৰত দৈত্যাৰি ঠাকুৰে ৰচনা কৰা 'মহাপুৰুষ শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ জীৱন চৰিত'' পুথিখনকে সৰ্বপ্ৰাচীন চৰিত বুলি সিদ্ধান্ত কৰা হৈছে। শংকৰদেৱৰ পূৰ্বপুৰুষৰ আলোচনাত পঞ্চমপুৰুষ লণ্ডাদেৱলৈকেহে ইয়াত দৈত্যাৰিয়ে উল্লেখ কৰিছে।

চৰিতকাৰে এই পুথিত শংকৰদেৱৰ জন্ম, মাহ, তাৰিখ উল্লেখ কৰা নাই। তেওঁ কেৱল উল্লেখ কৰিছে যে- (শিৱ) শংকৰৰ বৰত বা আশীৰ্বাদত জন্ম হোৱা বাবে তেওঁৰ নাম শংকৰ ৰখা হয়। অৱশ্যে সোৱঁৰণীৰ নাম গংগাধৰ বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। দৈত্যাৰিয়ে আৰু উল্লেখ কৰিছে যে শংকৰৰ ভায়েক বনগঞাগিৰীৰ জন্মৰ পাছত তেওঁৰ পিতাক কুসুম্বৰৰ মৃত্যু হয় আৰু তেওঁৰ মাক সহগামিনী হয়। দৈত্যাৰিয়ে শংকৰৰ মাকৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই বা বনগঞাগিৰী শংকৰৰ নিজা ভায়েকনে সতীয়া ভায়েক সেই কথাও উল্লেখ কৰা নাই। অৱশ্যে এই কথা উল্লেখ কৰা হৈছে যে শংকৰদেৱ বহু পলমকৈহে পঢ়াশালীলৈ গৈছিল।

এই পুথিত চৰিতকাৰ দৈত্যাৰিয়ে উল্লেখ কৰিছে গাংগমৌত পুৰীৰপৰা অহা ব্ৰাহ্মণ এজনৰপৰা ভাগৱত পুথি লাভ কৰাৰ পাছতেই শংকৰদেৱে কীৰ্তন-

ঘোষা ৰচনা কৰি ভক্তি ধৰ্ম প্ৰকাশ কৰে।

মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ আলোচনা প্ৰসংগত চৰিতকাৰে উল্লেখ কৰিছে যে-মাধৱৰ পিতাক গোবিন্দগিৰী মূলতে বণ্ডুকাৰ অধিকাৰী আছিল। গোবিন্দগিৰীৰ প্ৰথমা পত্নীৰ মৃত্যুৰ পাছত টেম্বুৱানী বন্ধলৈ আহে আৰু তাতে পুনৰ বিবাহ কৰে। সেই সময়ত কছাৰীৰ আক্ৰমণ হোৱাৰ বাবে গোবিন্দগিৰীয়ে তেওঁৰ সগৰ্ভা পত্নীক লৈ পলাই যায়; কিন্তু বাটতে ডকাইতৰ হাতত তেওঁলোক সৰ্বস্বান্ত হয়। কিন্তু হৰিশিঙা বৰাৰ ঘৰত আৰু ঘাঘৰ মাঝীৰ ঘৰত থকা মাধৱদেৱৰ শিশুকালৰ বৰ্ণনা আৰু জীৱিকাৰ সন্ধানত তেওঁলোক কেনেকৈ ইঠাইৰপৰা সিঠাইলৈ ঘূৰি ফুৰিছিল তাৰ বহল বিৱৰণ ইয়াত আছে। অৱশ্যে মাধৱৰ জন্মৰ চন- তাৰিখৰ উল্লেখ ইয়াত নাই। দৈত্যাৰিৰ মতে মাধৱক জন্মতে দুটা নাম দিয়া হৈছিল। এটা মাধৱ আৰু আনটো সোঁৱৰণীৰ নাম ৰত্নাকৰ।

দৈত্যাৰিৰ মতে আহোমৰ আক্ৰমণৰ সময়ত ধুৱাহাটত শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ মিলন হয়। এই মিলনৰ ফল স্বৰূপেই মাধৱদেৱে বিয়া নকৰাবলৈ স্থিৰ কৰে।

শংকৰদেৱৰ জোঁৱায়েক হৰি আহোম ৰজাৰ ৰোষত পৰি প্ৰাণদণ্ডেৰে দণ্ডিত হোৱাৰ পাছত শংকৰদেৱে উজনিৰপৰা কোচবেহাৰলৈ ভটিয়াই যোৱাকে স্থিৰ কৰিলে।

এই কোচবেহাৰৰূপৰাই শংকৰদেৱে দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থভ্ৰমণলৈ যায়। এই দ্বিতীয় তীৰ্থ ভ্ৰমণ কালতেই বংগদেশৰ চৈতন্য আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ ৰূপ আৰু সনাতন নামৰ দুজন বৈষ্ণৱৰ লগত সাক্ষাৎ হয় বুলি চৰিতকাৰে উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু আধুনিক যুগৰ পণ্ডিতসকলে এই চৈতন্যদেৱৰ সাক্ষাৎ সম্পৰ্কে সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছে। ড° বিমান বিহাৰী মজুমদাৰে তেওঁৰ 'চৈতন্য চৰিতেৰ উপাদান'[১] নামৰ গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে যে প্ৰামাণ্য তথ্যৰ অভাৱত এই কাহিনী সত্য বুলি গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। ড° মহেশ্বৰ নেওগে তেওঁৰ 'শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ'[২] নামৰ গ্ৰন্থত *তথ্য-পাতিৰ সহায়ত দেখুৱাইছে যে বাস্তৱিকতে এই দুজনা গুৰুৰ মাজত সাক্ষাৎ হোৱা নাছিল।*

এই পুথিৰপৰা আমি জানিব পাৰোঁ যে শংকৰদেৱৰ দৰে মাধৱদেৱেও এক প্ৰতিকূল পৰিৱেশত ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিব লগা হৈছিল। সেয়েহে তেওঁ শেষ বয়সত ৰাজৰোষত পৰাৰ ভয়ত ইখন ঠাইৰপৰা সিখন ঠাইলৈ ঘূৰি ফুৰিব লগা হৈছিল। অৱশেষত কোচবেহাৰৰ লক্ষ্মীনাৰায়ণ ৰজাৰ ৰাজ্যত জীৱনৰ বাকী দিনকেইটা কটায় আৰু তাতেই তেওঁৰ মৃত্যু হয়। শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ মৃত্যুৰ বিশদ বিৱৰণ অৱশ্যে এইখন চৰিতত পাবলৈ নাই। শংকৰদেৱৰ দৰে মাধৱদেৱো যে ধৰ্ম আচৰণত কঠোৰ আছিল; বহু নিৰীক্ষণৰ পাছতহে যে তেওঁ

কোনো ব্যক্তিক শিষ্যত্ব দান কৰিছিল সেই কথা এই পুথিত উল্লেখ কৰা হৈছে। পুথিৰ শেষত লেখকে মাধৱৰ মৃত্যুৰ শক ১৫৩৮ বুলি উল্লেখ কৰিছে।

দৈত্যাৰি ঠাকুৰে ৰচনা কৰা চৰিতখনিৰ এতিয়ালৈকে তিনিটা সংস্কৰণ পোৱা গৈছে। প্ৰথমতে হৰিবিলাস গুপ্তই সম্পাদনা কৰি পুথিৰ নাম দিয়ে 'মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ ও মাধৱদেৱৰ জীৱন চৰিত'।[৬] তাৰ পাছত ৰাজমোহন নাথে সম্পাদনা কৰি নাম থয় 'মহাপুৰুষ শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ চৰিত'। তাৰ পাছত হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱাৰ সম্পাদনাত এই পুথি 'মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱৰ চৰিত'[৭] নামেৰে তৃতীয় বাৰৰ বাবে প্ৰকাশ পায়।

ৰাজমোহন নাথে পুথিৰ অন্তৰংগ প্ৰমাণৰপৰা দৈত্যাৰিৰ পুথিৰ কাল ১৫৪২ শক (১৬২০ খ্ৰীষ্টাব্দঃ) বুলি উল্লেখ কৰিছে। ড° মহেশ্বৰ নেওগে অন্তৰংগ আৰু বহিৰংগ প্ৰমাণৰ পৰা দৈত্যাৰি ৰচিত পুথিৰ কাল ১৬১৯ খ্ৰীষ্টাব্দৰপৰা ১৬৪৮ খ্ৰীষ্টাব্দঃ বুলি নিৰূপণ কৰিছে। নেওগে আন এজন চৰিতকাৰ ভূষণদ্বিজৰ পুথিৰ সময় দৈত্যাৰিতকৈ কিছু পাছৰ বুলি ঠাৱৰ কৰিছে। সেইফালৰপৰা দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ চৰিতখনিয়েই গদ্য আৰু পদত ৰচিতসমূহৰ ভিতৰত প্ৰথম বুলি সিদ্ধান্ত কৰা হৈছে।

শংকৰদেৱৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি প্ৰকাশ পোৱা দ্বিতীয় চৰিতখনি হ'ল ভূষণদ্বিজ ৰচিত 'শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ'।[৮] এই পুথিখনিৰ এটাই মাত্ৰ সংস্কৰণ দুৰ্গাধৰ বৰকটকীৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশ হৈছিল। পুথিখনিৰ বকলাত 'শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ' আৰু ভিতৰৰ প্ৰথম পাতত 'মহাপুৰুষ স্বৰ্গীয় শংকৰদেৱ' এই দুটি শিৰোনামা পোৱা গৈছে। এই নাম বা শিৰোনামা চৰিতকাৰৰনে সম্পাদকৰ সেই কথা ক'তো উল্লেখ কৰা নাই।

চৰিতকাৰে এই পুথি ৰচনা কৰাৰ উদ্দেশ্য এই বুলি উল্লেখ কৰিছে যে-মহাপুৰুষ দুজনাৰ জীৱনৰ বিষয়ে জনা মানুহ প্ৰায় নোহোৱা হৈ গৈছে। ড° মহেশ্বৰ নেওগে তেওঁৰ 'Sankardeva and His Times'[৯] নামৰ গ্ৰন্থত চৰিতখনিৰ ৰচনা কাল ১৬৪৮ খ্ৰীষ্টাব্দঃ বুলি উল্লেখ কৰিছে। নেওগে আৰু উল্লেখ কৰিছে যে-এই সময়তে শংকৰদেৱৰ নুমলীয় নাতি চতুৰ্ভুজৰ মৃত্যু হয়। নেওগৰ মতে ভূষণদ্বিজ আৰু দৈত্যাৰিৰ চৰিত দুখনি যদিও একে সময়তে ৰচনা কৰা, ভূষণে দৈত্যাৰি ৰচিত চৰিতখনিৰ কথা নাজানিছিল। সেয়েহে তেওঁ আৰ্হি নথকাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। ভূষণে তেওঁৰ পুথিৰ সমল সেই সময়ৰ বিজ্ঞলোকসকলৰ আলোচনাৰপৰা সংগ্ৰহ কৰিছে বুলি উল্লেখ কৰিছে।

বিষয়ৰ জীৱনৰ কিছুমান ঘটনাৰ ক্ষেত্ৰত ভূষণদ্বিজ আন চৰিতকাৰসকলৰপৰা আঁতৰি আহিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ভূষণদ্বিজই উল্লেখ কৰিছে যে শংকৰদেৱ পঢ়াশালিলৈ যোৱাৰ সময়ত শংকৰৰ পিতৃ-মাতৃ জীয়াই আছিল। শংকৰদেৱৰ প্ৰথম

বিবাহৰ পাছতহে তেওঁলোকৰ মৃত্যু হয়।

চৰিতকাৰ ভূষণদ্বিজই শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ প্ৰায় সকলো ঘটনাকে সংক্ষিপ্ত ৰূপত আলোচনা কৰিছে। অৱশ্যে চৰিতখনি লেখকৰ বৰ্ণনা কৌশল আৰু কল্পনা শক্তিৰ প্ৰখৰতা সুন্দৰভাৱে ফুটি উঠিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে শংকৰদেৱ বহু পলমকৈ পঢ়াশালীলৈ গ'লেও তেওঁ কেনে গম্ভীৰভাৱে অধ্যয়নত মগ্ন হৈছিল, সেই বৰ্ণনাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি।[৮]

আহোম ৰাজ্যত হ'ক, কোচবেহাৰত হ'ক বিৰোধী ব্ৰাহ্মণসকলক শংকৰদেৱে তেওঁৰ গভীৰ শাস্ত্ৰ জ্ঞান আৰু বুদ্ধিমত্তাৰ জৰিয়তে পৰাজয় স্বীকাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল বুলি লেখকে ইয়াত দেখুৱাইছে।

পুথিখনি বিষয়বস্তু উপস্থাপনত চৰিতকাৰৰ কৃতিত্ব ফুটি উঠা দেখা যায়। যেনে-শংকৰদেৱৰ আগবয়সৰ ঘটনাৱলী লেখকে শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ প্ৰিয় শিষ্য নাৰায়ণ দাস ঠাকুৰ আতাৰ মাজত হোৱা প্ৰশ্নোত্তৰৰ মাধ্যমত প্ৰকাশ কৰিছে। লেখকে শংকৰদেৱ নিজৰ আৰু আন বৈষ্ণৱসকলৰ আচৰণৰ প্ৰতি কেনে সচেতন আছিল সেইটোও উল্লেখ কৰিছে।

এনেদৰে গুৰুজনাৰ জীৱনৰ প্ৰায় সকলো ঘটনাৰ উল্লেখ অতি সৰল ভাষাত প্ৰকাশ কৰিছে। শংকৰদেৱৰ মৃত্যুৰ পাছত শংকৰদেৱৰ নাতি শ্ৰীশ্ৰীপুৰুষোত্তম আৰু শ্ৰীশ্ৰীচতুৰ্ভুজে ধৰ্মৰ ভাৰ গ্ৰহণ কৰাৰ ইংগিতেৰে পুথিৰ সামৰণি মাৰিছে। এই পুথিখনিৰ বিশেষত্ব এইখিনিতে যে 'জীৱনী হ'ল এজন মানুহৰ জীৱন কাহিনী'[৯] এনে ধাৰণা ইয়াত ধৰা পৰিছে শংকৰদেৱৰ তিৰোভাৱৰ লগে লগে হোৱা পুথিৰ সামৰণিত।

পদত ৰচিত শংকৰদেৱৰ তৃতীয় চৰিতখনি হ'ল ৰামানন্দ দ্বিজৰ 'শ্ৰীগুৰু চৰিত'[১০] এই পুথিৰ আমি এতিয়ালৈকে দুটি ছপা সংস্কৰণ পাইছোঁ। এটি হ'ল হৰিবিলাস গুপ্তৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশিত 'গুৰু-চৰিত'[১১] নামৰ পুথিখন। আনটি সংস্কৰণ প্ৰকাশ পাইছে ড মহেশ্বৰ নেওগৰ সম্পাদনাত। সাঁচিপতীয়া পুথিৰ সম্পাদনাত বিশেষ অৰ্হতাসম্পন্ন লোক ড° মহেশ্বৰ নেওগে এই পুথিৰ যিমানবোৰ পাঠ পাইছে, সেই সকলোবোৰৰ তুলনামূলক বিচাৰৰদ্বাৰা যিবোৰ কথা এই পুথিৰ বুলি সিদ্ধান্ত কৰিছে সেইবোৰহে পুথিখনিত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। কিন্তু আনটো সংস্কৰণত তেনে অৰ্হতা প্ৰকাশ পোৱা নাই। সম্পাদক ড° মহেশ্বৰ নেওগে প্ৰকাশকৰ ইচ্ছা অনুযায়ী পুথিখনিৰ নাম 'শ্ৰীগুৰু-চৰিত' ৰাখি 'শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱৰ জীৱন চৰিত' বুলি এটি উপশিৰোনামাও জুৰি দিছে। নেওগে পুথিখনিৰ অন্তৰংগ প্ৰমাণৰপৰা সিদ্ধান্ত কৰিছে যে এই পুথিখনি আহোম ৰজাৰ মন্ত্ৰী আতন বাঁহগড়ীয়া বুঢ়াগোহাঁইৰ অনুৰোধ ক্ৰমে লিখা হৈছিল। নেওগৰ মতে পুথিখনিৰ ৰচনাকাল ১৬৭৯ খ্ৰীষ্টাব্দঃ। পুথিখনিৰ সমলৰ ক্ষেত্ৰত

চৰিতকাৰ ৰামানন্দই ঘাইকৈ পিতাক শ্ৰীৰাম আতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিছিল বুলি নেওগে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে।

চৰিতখনিৰ আৰম্ভণিতে চৰিতকাৰে কোৱা শংকৰদেৱ আৰু সেৱক মাধৱদেৱৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰিছে। শংকৰদেৱৰ পূৰ্বপুৰুষসকলৰ প্ৰসংগত লেখকে দেখুৱাইছে যে লণ্ডাবৰৰ পুত্ৰ চণ্ডীবৰ আদিতে কনৌজৰ লোক আছিল। মোগল আক্ৰমণৰ সময়ত তেওঁ গৌড়লৈ আহে আৰু তাৰপৰা কামৰূপলৈ আহে। কামৰূপৰ ৰজাই তেওঁলোকক টেম্বুৱানী বন্ধত থাপে। শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ অন্যান্য ঘটনাৰ বৰ্ণনা ইয়াত আন চৰিতৰ সৈতে একেই। কিন্তু লেখকে ইয়াত শংকৰদেৱৰ মাকৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই। শংকৰদেৱ আৰু বনগঞাগিৰীক ডাঙৰ-দীঘল কৰা বুঢ়ীমাকৰ নামো ইয়াত উল্লেখ কৰা নাই।

নেওগে তেওঁৰ সম্পাদিত পুথিৰ পাতনিত এই চৰিতখনি আন আন চৰিতৰপৰা সাধাৰণ ইতিহাসৰ বিৱৰণত কি কি ক্ষেত্ৰত পৃথক আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে।

পুথিখনিত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ শ্ৰেষ্ঠতা আৰু বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰকৃত দৰ্শননো কি এই কথা শংকৰদেৱ আৰু বৈষ্ণৱ বিৰোধী ব্ৰাহ্মণসকলৰ মাজত হোৱা তৰ্কৰ জৰিয়তে অতি সহজ-সৰল ভাষাত লেখকে ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে।

চৰিতখনিৰ আন এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল এই যে-ইয়াত মহাপুৰুষ দুজনাৰ জীৱনৰ বহুতো সৰু সৰু ঘটনা সন্নিৱিষ্ট হৈছে। বৰভূঞা অৰ্থাৎ সৰু শাসক শ্ৰেণীৰ প্ৰধান হিচাপেও ইয়াত চৰিতকাৰে শংকৰদেৱক বিচক্ষণ, ন্যায়পৰায়ণ আৰু নিৰপেক্ষ ব্যক্তিৰূপে চিত্ৰিত কৰিছে। বিষয়ৰ শাৰীৰিক বৰ্ণনা, চৰিত্ৰ আৰু ব্যক্তিত্ব বৰ্ণনাৰ উপৰি মহাপুৰুষ দুজনাৰ শেষ সাক্ষাতৰ হৃদয়গ্ৰাহী বৰ্ণনা পুথিখনিৰ আন এটি বৈশিষ্ট্য।

কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে শংকৰদেৱৰ মৃত্যুৰ চিত্ৰখনি ইয়াত আকৰ্ষণীয়ৰূপে ফুটি উঠা নাই। 'কথা গুৰু চৰিত' পুথিত গুৰুজনাৰ মৃত্যুৰ চিত্ৰখন অতি মৰ্মস্পৰ্শী ৰূপত ফুটাই তোলা হৈছে। চৰিতকাৰ ৰামানন্দ দ্বিজই এই পুথিত বিষয়ক মানুহ হিচাপে চিত্ৰিত কৰাতকৈ শংকৰদেৱে কোনো প্ৰতিকূল পৰিৱেশত ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল, তেওঁৰ মনোমুগ্ধকৰ ব্যক্তিত্বৰে কেনেকৈ গোটেই সমাজখনলৈ এক পৰিৱৰ্তন আনিছিল, শংকৰদেৱৰ অসাধাৰণ পাণ্ডিত্য, বহুমুখী প্ৰতিভা আৰু প্ৰগতিশীল ধৰ্মীয় আদৰ্শ, কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি আগবঢ়োৱা অৱদানৰ কাহিনী বৰ্ণনাতহে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। সেই এনে বহুমুখী প্ৰতিভাসম্পন্ন ব্যক্তিগৰাকীক আকৌ তেওঁ ভগৱান কৃষ্ণৰ অৱতাৰ ৰূপে জ্ঞান কৰিছে।

ইয়াৰ পিছৰ আলোচ্য পুথিখনি ৰামচৰণ ঠাকুৰ ৰচিত 'গুৰু-চৰিত'[১২] (শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ লীলা চৰিত) শংকৰদেৱৰ প্ৰকাশিত চৰিত পুথিসমূহৰ

ভিতৰত এইখনেই আটাইতকৈ বৃহৎ কলেৱৰৰ। এই পুথিৰ সম্পাদক হৰিনাৰায়ণ দত্ত বৰুৱাই এই চৰিতখনি সাধাৰণ ভক্তসকলৰ মাজত 'বৰ-চৰিত' নামে জনা যায় বুলি উল্লেখ কৰিছে।

এই পুথিখনিৰ আন এটি ছপা সংস্কৰণ হ'ল হলিৰাম মহন্তৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশ পোৱা 'শংকৰ-চৰিত'[12]।

শংকৰদেৱৰ জীৱনে মুখ্য স্থান লাভ কৰা এই পুথিত লেখকে শংকৰদেৱৰ বংশাৱলী, শংকৰদেৱৰ পূৰ্বপুৰুষ লণ্ডাদেৱৰপৰা বৰ্ণনা কৰিছে। শিৱৰ বৰত শংকৰদেৱৰ জন্ম হোৱা কাহিনীৰপৰা প্ৰায় সকলো কথা ইয়াত সামৰা হৈছে। এই পুথিত শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ ভালেমান ঘটনাৰ ক্ষেত্ৰত অন্য পুথিৰ লগত পাৰ্থক্য দেখা যায়। যেনে-ৰামানন্দ দ্বিজ; দৈত্যাৰিৰ মতে বনগঞাগিৰীৰ জন্মৰ পাছতহে শংকৰদেৱৰ পিতৃ কুসুম্বৰৰ মৃত্যু হয় আৰু মাক সতী যায়। কিন্তু ৰামচৰণে উল্লেখ কৰিছে শংকৰৰ জন্মৰ পঞ্চম দিনা মাক ঢুকায়।

ধৰ্ম সম্বন্ধীয় তথ্য নিৰূপণত ইয়াত লেখকৰ পৰিমিত জ্ঞানৰ পৰিচয় পোৱা যায়। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ মাজত তৰ্ক, মাধৱৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম গ্ৰহণ আদি প্ৰসংগত লেখকে দেখুৱাইছে যে শংকৰদেৱে শ্ৰম সাপেক্ষ, ব্যয় সাপেক্ষ অথচ যথোচিত ফলপ্ৰাপ্তি, নঘটা শক্তিপূজাৰ পোষকতা নকৰে। ইয়াৰদ্বাৰা চৰিতকাৰৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰতি নিষ্ঠা সুন্দৰ ভাৱেহে প্ৰকাশ পাইছে। এই পুথিত শংকৰদেৱৰ বংশধৰসকলেহে যে ভৱিষ্যতে বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ নেতৃত্ব বহন কৰিব এই কথা প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

এই পুথিত আন পুথিত নথকা শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ ভালেমান সৰু-সুৰা ঘটনাৰ উল্লেখ আছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ইয়াত উল্লেখ আছে যে শংকৰদেৱৰ জন্ম আহিনৰ ৫ তাৰিখ শুক্ৰবাৰ শুক্লাদশমী তিথি, অৱশ্যে জন্মৰ বছৰটো লেখকে উল্লেখ কৰা নাই। দৈত্যাৰি আৰু ভূষণেও এই জন্মৰ তাৰিখ উল্লেখ কৰা নাই। ৰামানন্দৰ মতে শংকৰদেৱৰ জন্ম ফাগুন মাহৰ শুক্লাদ্বিতীয়া তিথি।

এই চৰিতত মৃত্যুৰ তাৰিখ সম্পৰ্কে উল্লেখ আছে যে শংকৰদেৱৰ মৃত্যু হয় ভাদ মাহৰ শুক্লা দ্বিতীয়া তিথিত, আৰু এবছৰ ছমাহ কম ১২০ বছৰ জীয়াই আছিল।

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি কথাত ৰচিত হোৱা চৰিত দুখনি হ'ল- 'কথা গুৰু চৰিত'[13] আৰু 'বৰদোৱা গুৰু চৰিত'[14]। 'কথা গুৰু চৰিত' নামৰ পুথিখনিৰ মূল সাঁচিপতীয়া পুথিখন অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰখ্যাত পণ্ডিত, সমালোচক ড° বাণীকান্ত কাকতিয়ে বৰপেটা সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰ চতুৰ্ভুজ মিঃ ৰপৰা ১৯২৭ খ্ৰীষ্টাব্দত সংগ্ৰহ কৰে। ১৯৫২ খ্ৰীষ্টাব্দত উপেন্দ্ৰনাথ লেখাৰুৱে ইয়াক সম্পাদনা কৰি 'কথা গুৰু চৰিত' নাম দি প্ৰকাশ কৰে। পাঠ

সমীক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ পণ্ডিত ড° মহেশ্বৰ নেওগে পুথিখনি নতুনকৈ সম্পাদনা কৰি 'গুৰু চৰিত কথা'[১৬] নামেৰে শেহতীয়াকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ পুথিখনি মূল ৰূপত আৰু হুবহু ৰূপত প্ৰকাশ কৰাত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে।

এইদৰে একেখন পুথি বেলেগ বেলেগ সংস্কৰণত বেলেগ বেলেগ নামেৰে প্ৰকাশ হৈছে। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল মধ্যযুগত চৰিতকাৰসকলে নিজৰ ৰচিত পুথিত যেনেকৈ নিজৰ নাম নিদিছিল সেইদৰে কিতাপখনৰো নামকৰণ নকৰিছিল। কিতাপখনৰ ৰচনাকাল সম্পৰ্কেও উল্লেখ কৰাৰ পৰম্পৰা নাছিল। আজিকালিৰ সম্পাদকসকলে পুথিখনিৰ সম্পাদনাৰ সময়ত ইয়াৰ নামকৰণ কৰাৰ উপৰি পুথিখনিৰ অন্তৰংগ আৰু বহিৰংগ প্ৰমাণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি ইয়াৰ ৰচনাকাল, লেখকৰ পৰিচয় আদি নিৰ্ণয় কৰিবলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়।

'কথা গুৰু চৰিত' নামৰ পুথিখনিত গ্ৰন্থকাৰ বা গ্ৰন্থকৰ্তাসকলৰ নাম বা ৰচনাকালৰ বিষয়েও কোনো উল্লেখ নাই। কিন্তু অন্তৰংগ প্ৰমাণৰদ্বাৰা 'কথা গুৰু চৰিত' পুথিৰ আগকথাৰ লিখকদ্বয় ড° বাণীকান্ত কাকতি আৰু বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা আৰু সম্পাদকে এই পুথিখন সংকলন বা Compiltation বুলি কৈছে যদিও পোনপটীয়াভাৱে ইয়াৰ ৰচক একাধিক বুলি উল্লেখ কৰা নাই। কিন্তু পুথিখন কোনো এক বিশেষ সময়ত কোনো এজন গ্ৰন্থকাৰৰদ্বাৰা ৰচনা কৰা হৈছিল বুলি অনুমান নহয়। ইয়াৰ ৰচনাৰীতিৰপৰা এই কথাহে অনুমান হয় যে ইয়াৰ গ্ৰন্থকাৰ এজন নহয় একাধিকহে। এই অনুমানৰ কাৰণ হ'ল এই যে পুথিখনিত থকা সকলো সন্তৰ জীৱন একে কৌশলেৰে সমান সুখকৰ ৰূপত উপস্থাপিত হোৱা নাই। সন্তৰ শংকৰদেৱৰ পাছৰ আন গুৰুসকলৰ জীৱনী বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন সত্ৰাধিকাৰে বা লেখকে ৰচনা কৰি ইয়াত সংযোগ কৰি দিছিল। কাৰণ সত্ৰীয়া পৰম্পৰাত এগৰাকী সত্ৰাধিকাৰে তেওঁৰ পূৰ্ব সত্ৰাধিকাৰ বা গুৰুৰ চৰিত ৰচনা কৰাৰ ৰীতি প্ৰচলিত আছিল। পুথিখনিৰ ৰচনা কাল সম্পৰ্কে আগকথাৰ লিখকদ্বয় ড° বাণীকান্ত কাকতি আৰু বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱাই সিদ্ধান্ত কৰিছে যে পুথিখনি সোতৰ শতিকাৰ শেষ নাইবা অষ্টাদশ শতিকাৰ আগভাগত ৰচিত। সম্পাদক লেখাৰুৱে পুথিৰ অন্তৰংগ প্ৰমাণৰপৰা অনুমান কৰিছে যে পুথিখন ইংৰাজসকল ভাৰতত সোমোৱাৰ পাছতহে ৰচিত হৈছে।

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ জীৱনেৰে আৰম্ভ হোৱা এই চৰিতখনিত শংকৰদেৱৰ পূৰ্বপুৰুষসকলৰ বহল বিৱৰণ পোৱা যায়। এই পুথিত লেখকে শংকৰৰ পূৰ্বপুৰুষ চণ্ডীবৰ গৌড় আৰু কামৰূপৰ ৰজাৰ মাজত হোৱা সন্ধি সূত্ৰে কেনেকৈ গৌড়ৰপৰা কামৰূপলৈ আহিল সেই কথা উল্লেখ কৰিছে। শিৱৰ বৰত জন্ম হোৱা বাবে শংকৰদেৱৰ নাম শংকৰ থোৱা হৈছিল বুলি এইখন চৰিততো উল্লেখ আছে।

আদিতে কনৌজৰ অধিবাসী শংকৰদেৱৰ পূৰ্বপুৰুষসকলৰ বৰ্ণনাত এই পুথিত প্ৰচুৰ পৰিমাণে অতি প্ৰাকৃত ঘটনাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। শংকৰদেৱৰ জন্মৰ প্ৰসংগতো ভালেমান অতিপ্ৰাকৃত ঘটনাৰ ব্যৱহাৰ কৰি শংকৰদেৱক ভগৱানৰ অৱতাৰ ৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

আন চৰিতৰ দৰে এই চৰিতখনতো মাধৱদেৱৰ পিতাক লামকণা গোবিন্দ আতা কেনেকৈ বণ্ডুকাৰপৰা কামৰূপলৈ আহিল, কেনেকৈ মনোৰমাক বিয়া কৰালে আৰু হৰিশিঙা বৰাৰ ঘৰত মাধৱৰ জন্ম হ'ল এই সকলো কথাৰ বিতং বিৱৰণ আছে। শংকৰদেৱৰ দৰে মাধৱদেৱৰ ক্ষেত্ৰতো লেখকে অতিমানৱীয় কাৰ্য আৰোপ কৰিছে। তথাপি মাধৱৰ শিশুকাল, শংকৰৰ লগত সাক্ষাৎ আদি বৰ্ণনাৰ জৰিয়তে লেখকে মাধৱৰ মানুহ হিচাপে স্বভাৱ, ব্যক্তিত্ব, চৰিত্ৰ সুন্দৰকৈ ফুটাই তুলিছে।

এই পুথিখনিত যদিও ঘাইকৈ শংকৰ-মাধৱৰ জীৱন সমভাৱে বৰ্ণিত হৈছে তথাপি তেওঁলোকৰ পৰৱৰ্ত্তী ন জনা আতা বা ধৰ্মীয় গুৰুৰ জীৱনো ইয়াত বৰ্ণিত হৈছে। এই পুথিত মহাপুৰুষ দুজনাৰ জীৱন, ব্যক্তিত্বৰ বিভিন্ন দিশ-যেনে তেওঁলোক কেনে বিৱেচক, ন্যায়পৰায়ণ, মানৱীয়- গুণসম্পন্ন পুৰুষ আছিল সেইটো স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। মহাপুৰুষ দুজনাই শিষ্যত্ব দিয়াৰ আগতে কেনেকৈ ভকতসকলক বিভিন্ন ধৰণে নিৰীক্ষণ কৰিছিল, কেনেকৈ সমগ্ৰ অসমতে বৈষ্ণৱ আন্দোলন গঢ়ি তোলোতে বিভিন্ন সত্ৰ স্থাপন কৰি, বিভিন্ন ব্যক্তিক এই সত্ৰসমূহত নিয়োগ কৰি ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ ভাৰ দিছিল - এই সকলো কথা এই চৰিতত অতি বিশদভাৱে বৰ্ণিত হৈছে। বৰ্ণনা প্ৰসংগত মহাপুৰুষ দুজনাৰ ৰচনাৱলী ক'ত কেনেকৈ ৰচিত হৈছিল, তেওঁলোক ক'ত, কেতিয়া, কেনেকৈ, কিমানদিন আছিল, কাক, ক'ত, কেতিয়া লগ পাইছিল এই সকলো তথ্য ইয়াত সন্নিবিষ্ট হৈছে।

শংকৰদেৱৰ মৃত্যুত ভকত-শিষ্যসকলৰ শোক অতি স্বাভাৱিক আৰু হৃদয়স্পৰ্শীৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। সেইদৰে মাধৱৰ মৃত্যুত ভকতসকলৰ শোক প্ৰকাশো অতি মৰ্মস্পৰ্শী ৰূপত বৰ্ণনা কৰা হৈছে।

ইয়াত শংকৰদেৱৰ জীৱন কাল ১০৫ বছৰ ৬ মাহ ২০ দিন বুলি উল্লেখ কৰিছে যদিও এইদৰেও কৈছে যে - ভক্ত-শিষ্যসকলৰ মতে শংকৰদেৱ ৬ মাহ কম ১২০ বছৰ জীৱিত আছিল।

মাধৱৰ জীৱন কালৰ বৰ্ণনাত মাধৱ ক'ত, কেনেকৈ, কিমান দিন আছিল তাক বছৰ, মাহ, দিন হিচাপত উল্লেখ কৰি দেখুৱাইছে যে মাধৱদেৱ 'আদ পাঁচ কম এশবৰ্ষ' অৰ্থাৎ ৯৪ বছৰ ৬ মাহ কাল জীৱিত আছিল। কিন্তু লোক পৰম্পৰা মতে ১০৮ বছৰ।

কথাত ৰচিত শংকৰ-মাধৱৰ আন এখনি চৰিত 'বৰদোৱা গুৰু চৰিত'। এই পুথিৰ সাঁচিপতীয়া পাণ্ডুলিপি শংকৰদেৱৰ জন্মস্থান বৰদোৱাত হোৱা বাবে

সম্পাদক ড° মহেশ্বৰ নেওগে পুথিৰ নাম 'বৰদোৱা গুৰু চৰিত' থৈছে। নেওগে মন্তব্য কৰিছে যে কথাবস্তু উত্থাপন ৰীতিত 'কথা গুৰু চৰিত'ৰ লগত এই পুথিৰ সাদৃশ্য আছে যদিও ইয়াত ব্যৱহাৰ হোৱা ভালেমান অবাৰ্চীন অসমীয়া শব্দ, জতুৱা ঠাঁচ আদিলৈ চাই এই পুথি ঊনবিংশ শতিকা মানতহে ৰচিত হৈছিল বুলি অনুমান হয়।

এই পুথিত উল্লিখিত হোৱা ঠাইৰ নাম, মানুহৰ নাম আনকি বহুতো ঘটনাৰ প্ৰসংগত নেওগে বিভ্ৰাট উল্লেখ কৰিছে। এই পুথিখানিয়ে ভাষা, সমসাময়িক সমাজৰ চিত্ৰ আদি কোনো ক্ষেত্ৰতেই 'কথা গুৰু চৰিত'ৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। অৱশ্যে পুথিখনিৰ বিশেষত্ব হ'ল এই যে এইখনিয়েই কথাত ৰচিত শেষ আৰু দ্বিতীয় চৰিত পুথি।

ওপৰত আলোচনা কৰা শংকৰদেৱৰ চৰিতকেইখনৰ কেইটিমান বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। প্ৰথম কথা হ'ল- আমি ওপৰত উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে মাধৱদেৱৰ সুকীয়া কোনো চৰিত পাবলৈ নাই। কিন্তু আনহাতে ওপৰত আলোচনা কৰা শংকৰ চৰিতকেইখনত দেখা গ'ল যে শংকৰদেৱৰ লগতে মাধৱদেৱৰ চৰিতো সমান গুৰুত্ব তথা স্বতন্ত্ৰৰূপত আলোচিত হৈছে।

এনে হোৱাৰ কাৰণ স্বৰূপে ইয়াক ক'ব পাৰি যে প্ৰায় অৰ্ধশতিকা কাল জুৰি দুয়োজনা গুৰু সম্পৰ্ক এনে নিবিড় আছিল বা দুয়োজনাৰ জীৱন এনে ওতপ্ৰোত ভাৱে জড়িত আছিল যে এজনক বাদ দি হয়তো আনজনৰ জীৱন চৰিত ৰচনা কৰা অসম্ভৱ । চৰিত পুথি ৰচনাৰ পৰম্পৰাত এখন চৰিত এজন মানুহক কেন্দ্ৰ কৰিহে হ'ব লাগে বুলিও কোনো কথা নাছিল।

এইখিনিতে এই কথাও উল্লেখ কৰিব পাৰি যে আধুনিক সূত্ৰকাৰসকলে জীৱনীৰ কলাগত আৰু গঠনৰ দিশতহে গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। গতিকে ফৰ্ম বা কলাগত ৰূপ জীৱনী ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত আৱশ্যকীয়। কিন্তু চৰিতকাৰসকল জীৱনীৰ এই কলাগত দিশটোৰ প্ৰতি মুঠেই সচেতন নাছিল। গতিকে সেইবোৰৰ ফৰ্ম শিথিল। সেইবাবে তেওঁলোকে জীৱনী আৰু বুৰঞ্জীৰ পাৰ্থক্যও অনুভৱ কৰিব নোৱাৰে। সেই কাৰণেও শংকৰদেৱৰ চৰিতসমূহত মাধৱদেৱৰ জীৱন সমভাৱে আলোচিত হৈছে। আনকি 'কথা গুৰু চৰিত'ত অনেক ধৰ্ম প্ৰচাৰকৰ জীৱনৰ বিৱৰণে স্থান পাইছে। এজনৰ পিছত এজনকৈ।

এনে হোৱাৰ কাৰণটো হ'ব পাৰে এই যে চৰিতকাৰসকল তেওঁলোকৰ ধৰ্মগুৰুসকলৰ গুণত মুগ্ধ। সেই গুৰুৰ প্ৰচাৰিত ধৰ্মৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰচাৰৰ বাবেহে চৰিতসমূহ ৰচনা কৰিছিল । মানৱ জীৱনৰ বৈচিত্ৰ্যৰদ্বাৰা মুগ্ধ হৈ গুৰুসকলৰ মানৱীয় জীৱনৰ পুণৰ্বিন্যাসৰ কথা চৰিতকাৰসকলৰ দৃষ্টিত নাছিল। সেইফালৰপৰা ধৰ্মই হ'ল শংকৰ-মাধৱৰ জীৱন চৰিতৰ মূল উদ্দেশ্য। সেয়েহে ইয়াত গুৰু

দুজনাই ক'ত কেনেকৈ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল; এই প্ৰচাৰ কাৰ্যত কোনে সহায় কৰিছিল বা কোনে বাধা দিছিল এনেবোৰ ঘটনাৰ বৰ্ণনা বা কাহিনীৰ বিস্তৃত আৰু ৰহ নলগা লিখা বিৱৰণেহে ব্যক্তিজনতকৈ ব্যক্তিজনাৰ প্ৰৱৰ্তিত বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত কৰিছে। সেইফালৰপৰা শংকৰ চৰিতসমূহক শংকৰদেৱৰ প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্মৰ বুৰঞ্জী বুলিহে কোৱাটো সমীচিন হ'ব। সুখৰ কথা মাথোন এই যে তথাপি এই চৰিতবোৰ শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ অনেক সৰু-সুৰা কথা বা ঘটনাৰে ভৰপূৰ - য'ৰপৰা আমি শংকৰদেৱ মানুহজনক ভালকৈ জানিব পাৰোঁ। বহু পৰিমাণে একেবোৰ চৰিতৰ ক্ষেত্ৰত মাধৱদেৱৰ বিষয়েও একে কথা ক'ব পাৰি।

ধৰ্ম প্ৰচাৰেই যিহেতু মধ্যযুগীয়া চৰিত ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল, সেয়েহে এই চৰিতসমূহত অলৌকিক বা অতিৰঞ্জিত উপাদানে যথেষ্ট পৰিমাণে ব্যৱহাৰ হৈছে। চৰিতকাৰসকলে গুৰুসকলক তেজ-মঙহৰ মানৱীয় ব্যক্তিৰূপে চিত্ৰিত কৰাতকৈ বিভিন্ন অলৌকিক ঘটনাৰে আবৃত্ত কৰি ভগৱানৰ অৱতাৰ ৰূপেহে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। শংকৰদেৱৰ চৰিতকেইখনো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। অলৌকিক উপাদান ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত ভূষণ দ্বিজই আটাইতকৈ সংযমী। তাৰ পাছতে দৈত্যাৰি ঠাকুৰে এনে ক্ষেত্ৰত কিছু মিতব্যয়িতা দেখুৱাইছে । কিন্তু তাৰ বিপৰীতে ৰামানন্দ দ্বিজে শংকৰদেৱক স্বয়ং ভগৱানৰ অৱতাৰৰূপেই কল্পনা কৰিছে।

"এহি বিমৰিষ কৃষ্ণে কৰিয়া মনত।
কুসুমগিৰীৰ গৃহে ভৈলন্ত বেকত।।"

সেই অনুপাতে আন আন প্ৰসংগতো শংকৰ-মাধৱক ভগৱানৰ অৱতাৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

ৰামচৰণ ঠাকুৰ ৰচিত 'গুৰু-চৰিত'ত শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ ঘটনাৱলী বৃন্দাবনৰ কৃষ্ণ-লীলাৰ পুনৰাবৃত্তি ৰূপত দেখুওৱা হৈছে। শংকৰদেৱক ভগৱানৰ অৱতাৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিবৰ বাবেই ৰামচৰণ ঠাকুৰ ৰচিত 'গুৰু-চৰিত্ৰ' আৰু 'কথা- গুৰু চৰিত' পুথিত শংকৰদেৱৰ এজন পূৰ্বপুৰুষ, ভগৱানৰ আশীৰ্বাদত এগৰাকী যুৱতীয়ে অযোনী সম্ভৱ (Immaculate conception or Parthenogenesis) গৰ্ভ ধাৰণ কৰাৰ ফলত জন্ম হোৱা বুলি দেখুওৱা হৈছে।

ইমানৰ পিছতো কিন্তু এই কথা শেষত দোহাৰিব লাগিব যে এনে ধৰণৰ অবাস্তৱ অলৌকিক ঘটনাৰে আবৃত্ত হৈ থাকিলেও এই চৰিতসমূহত শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ এনে কিছুমান সৰু সৰু অথচ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ঘটনা আছে যিবোৰৰদ্বাৰা গুৰু দুজনাক মানুহৰ মাজৰে এজন মানুহ ৰূপেও জীৱন্ত ৰূপত পাব পাৰি। ✡

পাদটীকা ঃ

১। দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ঃ "মহাপুৰুষ শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ চৰিত", সম্পাদক, ৰাজমোহন নাথ, অৰুণ কুমাৰ নাথ, চিলেট, ১৮৬৯ শক ১৯৪৭ খ্ৰীঃ।

২। বিমান বিহাৰী মজুমদাৰ ঃ "শ্ৰীচৈতন্য চৰিতেৰ উপাদান", কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়, কলিকতা, (১৯৩৯), ১৯৫৯, পৃষ্ঠা ৫২১।

৩। মহেশ্বৰ নেওগ ঃ "শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ", লয়াৰ্চ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী (১৯৪৯) ১৯৫২, পৃষ্ঠা ৫৭।

৪। দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ঃ "মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ জীৱন চৰিত", সম্পাদক, হৰিবিলাস গুপ্ত; তেজপুৰ, ১৯০০ খ্ৰীঃ।

৫। দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ঃ "মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱ চৰিত, সম্পাদক, হৰিনাৰায়ণ দত্ত বৰুৱা, দত্ত বৰুৱা এণ্ড কোং, নলবাৰী, ৫০৯ শংকৰাব্দ, ১৯৫৭ খ্ৰীঃ।

৬। ভূষণ দ্বিজ ঃ "শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ", সম্পাদক, দুৰ্গাধৰ বৰকটকী, বৰকটকী এণ্ড কোং, যোৰহাট, ১৩৩২ বঃ শক, ১৯২৫ খ্ৰীঃ

৭। Maheswar Neog . "Sankardeva and His Times", Gauhati University, Gauhati,1963.

৮। ভূষণ দ্বিজ ঃ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ পৃষ্ঠাঃ ১১।

৯। John. A. garraty : "The Nature of Biography", Alfred A. Knopf. New Youk, 1957. P. P. 4

১০। ৰামানন্দ দ্বিজ ঃ "শ্ৰীগুৰু চৰিত, শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ জীৱন চৰিত", সম্পাদক, মহেশ্বৰ নেওগ, দত্তবৰুৱা এণ্ড কোং, গুৱাহাটী, ১৯৫৭ খ্ৰীঃ।

১১। ৰামানন্দ দ্বিজ ঃ "গুৰু চৰিত", সম্পাদক, হৰিবিলাস গুপ্ত, সম্পাদক, তেজপুৰ, ১৯০০ খ্ৰীঃ।

১২। ৰামচৰণ ঠাকুৰ ঃ "গুৰু চৰিত" (শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ লীলা চৰিত), সম্পাদক, হৰিনাৰায়ণ দত্ত বৰুৱা, নলবাৰী, ৫০৯ শংকৰাব্দ, ১৯৫৭ খ্ৰীঃ।

১৩। ৰামচৰণ ঠাকুৰ ঃ "শংকৰ চৰিত", সম্পাদক, ঠাকুৰ হলিৰাম মহন্ত, লক্ষ্মীৰাম মেধি, গুৱালকুছি (৪৭৪ শংকৰাব্দ) ১৯২৫ খ্ৰীঃ।

১৪। অজ্ঞাত লেখক ঃ "কথা গুৰু চৰিত", সম্পাদক, উপেন চন্দ্ৰ লেখাৰু, দেবীৰাম পাঠশালা, নলবাৰী, ১৯৫২ খ্ৰীঃ।

১৫। অজ্ঞাত লেখক ঃ "বৰদোৱা গুৰু চৰিত", সম্পাদক, মহেশ্বৰ নেওগ, গুৱাহাটী বুক ষ্টল, গুৱাহাটী, ১৯৭৭ খ্ৰীঃ।

১৬। অজ্ঞাত লেখক ঃ "গুৰু চৰিত কথা" সম্পাদক, মহেশ্বৰ নেওগ, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়, গুৱাহাটী, ১৯৮৭ খ্ৰীঃ।

১৭। ৰামানন্দ দ্বিজ ঃ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৭।

ছন্দগুৰু শংকৰদেৱ

মহেন্দ্ৰ বৰা

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ কাব্য সম্পৰ্কে যদিও সমালোচনামূলক প্ৰবন্ধ-নিবন্ধ ওপচ খাই আছে, তথাপি এতিয়ালৈকে তেওঁৰ ছান্দসিক প্ৰতিভাৰ বিষয়ে কোনো আলোচনাই হোৱা নাই বুলি ক'ব পাৰি। তাৰ ফল স্বৰূপে নন্দনতাত্ত্বিক পৰ্যায়ত তেওঁৰ কবি-প্ৰতিভাৰ অথবা ঐতিহাসিক পৰ্যায়ত অসমীয়া কাব্য-সাহিত্যলৈ তেওঁৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ অৱদানৰ কোনো সন্তোষজনক মূল্যায়ন সম্ভৱপৰ হৈ উঠা নাই। অৱশ্যে, তাহানি ১৯২৯ চনতে সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাই ১৮ শ বৰ্ষ ৭ম সংখ্যা 'বাঁহী'ৰ পাতত 'দুই মহাপুৰুষৰ ছন্দ আৰু সুৰবোধ' নামৰ প্ৰবন্ধটিত এই বিষয়ে এটি অকলশৰীয়া প্ৰচেষ্টাৰ যোগান ধৰিছি; কিন্তু আংগিকৰ আলোচনাৰ নাটনিৰে সেই প্ৰবন্ধটি ভাবপ্ৰৱণ প্ৰশংসা হৈয়েই ৰ'ল। গতিকে, শংকৰদেৱৰ ৰচনাৱলীৰ ছন্দ সম্পৰ্কে খৰচি মাৰি আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা এতিয়াও পূৰণ হোৱা নাই।

আলোচনাৰ দুৱাৰডলিতে এষাৰ কথা কৈ লোৱা ভাল ঃ তেওঁৰ কাব্য ৰচনাসমূহ অসমীয়া ছন্দৰ দুটা প্ৰধান ৰীতিত বিধৃত। তেওঁ 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি'ৰ প্ৰবৰ্তিত পথৰপৰা আঁতৰি আহি এমুঠি কব্য-ৰচনাত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিও গ্ৰহণ কৰিছিল। অৱশ্যে, সেই ৰীতিৰ ৰূপ অনিবাৰ্যভাৱেই প্ৰত্নজাতীয় আছিল। যৌগিক ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত, তেওঁৰ দানৰ মহিমা এইখিনিতেই যে-- এহাতে যেনেকৈ তেওঁ এই ৰীতিটোক তাৰ পৰিপূৰ্ণ চৰিত্ৰ দান কৰিলে, আনহাতে তেনেকৈ তেওঁ এই ৰীতিটোক বহু বিভিন্ন স্পন্দনভংগীৰে বিচিত্ৰ ৰূপময় কৰি তুলিলে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, এই ৰীতিটোৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল, শব্দ প্ৰান্তিক ৰুদ্ধ দলৰ বাহিৰে আন কোনো ৰুদ্ধ দলেই এক মাত্ৰাৰ অধিক মৰ্যাদা দাবী কৰিব নোৱাৰে; কিন্তু তেওঁৰ অগ্ৰজ কবিসকলে যৌগিক ৰীতিৰ এই প্ৰধান নীতিটো যিমান বেছি মানি চলিছিল, তাতকৈ বহু বেছি আওকাণ কৰিহে চলিছিল। তেওঁলোকৰ ৰচনাৱলীত এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম দুটা ৰূপত প্ৰকাশ পাইছিল। প্ৰথম বিধত পৰিলক্ষিত হয়, শব্দপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধ দুটা সংকোচন। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

"সমস্ত ৰসক কোনে জানিবাক পাৰে।
পক্ষীসৱ উৰয় যেন পখা অনুসাৰে।।"

(মাধৱ কন্দলি, ৰামায়ণ)

দ্বিতীয় বিধত পৰিলক্ষিত হয়, অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধ দলৰ এনে এক মন্থৰ । গতিভংগী যাৰফলত সিবিলাকে বিশ্লিষ্ট ৰূপত দুই মাত্ৰা দাবী কৰি বহে। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

"কাহাৰো হৰিষ পদে শ্লোক এক গৈল।
কাহাৰো হৰিষ বিশ্ৰিত লম্ভা থৈল।।"

(হৰিবৰ বিপ্ৰ, অশ্বমেধ যজ্ঞ)

নক'লেও হ'ব, প্ৰথম বিধত ছন্দৰ গতি যিদৰে 'বল্কলপিনদ্ধ' হৈ পৰে, দ্বিতীয় বিধে তেনেকৈ পৰদেশী ভংগী এটাক নিমন্ত্ৰণ কৰি আনে।

অসমীয়া ছন্দৰ বিবৰ্তনৰ ইতিহাসত শংকৰদেৱৰ আটাইতকৈ লেখত ল'বলগীয়া দান হ'ল যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দক নিয়ন্ত্ৰণ কৰা এই দুটা মৌল নীতিৰ স্থায়ীকৰণ। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, তেওঁৰ প্ৰধান জীৱনৰ ৰচনাৱলীত এই দুই মূলনীতিৰ লংঘনেৰে ছন্দপতন নঘটাকৈ থকা নাই। তেনেকুৱা ছন্দপতনৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় তলৰ স্তৱককেইটাত ঃ

১, *ক্ৰুৰ অক্ৰুৰ ভৈলা বৈৰী।*
জীৱ কাঢ়ি নেয় কেন কৰি।।

(কংসবধ)

২. *মালী সুমালী দুয়ো গৈলা যমপুৰ।*
দেখি নিশৱদ ভৈলা যতেক অসুৰ।।

(অমৃত মথন)

৩. *সুহৃদ বুলিয়া দুনাই দুনাই দেওঁ হাক ।*
মোত বিনা নভজিবা অন্য দেৱতাক।।

(ভক্তি প্ৰদীপ)

লগতে এইষাৰ কথাও স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, আনকি প্ৰথম জীৱনৰ ৰচনাৱলীতো এনে ছন্দপতনৰ দৃষ্টান্ত সৰহীয়া নহয়। যি কি নহওক অনুশীলনৰ দীঘল বাট পাৰ হৈ অহাৰ পাছত তেওঁ এই ছন্দৰীতিৰ মৌল স্পন্দন বৈশিষ্ট্য এনে ধৰণেৰে আয়ত্ত কৰি লৈছিল যে, পৰিণত বয়সৰ ৰচনাৱলীৰ ক'তোৱেই যৌগিকৰ মাধ্যমত মাত্ৰাবৃত্ত ভংগিম বিশ্লিষ্ট ৰুদ্ধ দলে আৰু স্বৰবৃত্ত ভংগিম সংশ্লিষ্ট ৰুদ্ধ দলৰ অনুপ্ৰবেশ পৰিলক্ষিত নহয়।প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ মুক্ত দলৰ সম্প্ৰসাৰণ (ওপৰৰ দ্বিতীয় দৃষ্টান্তৰ লেখীয়া) তাৰ বহু পূৰ্বেই অন্তৰ্হিত হৈছিল। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাসত তেওঁৱেই প্ৰথম কবি যিজনে যৌগিক ৰীতিসম্পৰ্কীয় শেষ ৰহস্যটোৰ ওৰণি দাঙি দেখুৱালে। কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰে প্ৰতিফলন হ'ল, তেওঁৰ শেষ বয়সৰ ৰচনাৱলীৰ গম্ভীৰ অথচ অনায়াস গতি।

যৌগিক ছন্দৰীতিৰ স্পন্দনৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য তেওঁৰ শ্ৰুতিচেতনাত স্পষ্ট হৈ উঠাৰ লগে লগে শংকৰদেৱৰ কাৰণে বাকী ৰ'ল মাথোন সেই ছন্দৰীতিৰ আশ্ৰয়ত স্পন্দনবৈচিত্ৰ্য-প্ৰদানৰ ভূমিকা গ্ৰহণ। তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী কবিসকলে তেওঁৰ যুগলৈ এৰি

থৈ গৈছিল, যৌগিক ৰীতিৰ মাথোন তিনিটা প্ৰধান ছন্দসজ্জা— পয়াৰ, দুলড়ী আৰু ছবিৰ ঐতিহ্য। পোন প্ৰথমতে তেওঁ প্ৰয় এশ বছৰ ধৰি পাহৰণিৰ গৰ্ভত হেৰাবলৈ লোৱা কেইটামান ছন্দসজ্জা দুনাই প্ৰচলন কৰিলে। এইকেইটা ছন্দসজ্জাৰ ৰূপকল্পবোৰহে তেওঁ অতীতদিনৰ কবিসকলৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছিল; কিন্তু সিবিলাকৰ মাজত যৌগিক ৰীতিৰ নিভাঁজ সুৰটো বজাই শুনাবলগীয়া হৈছিল । তেওঁ আপোন প্ৰতিভাৰ গাত আঁউজি। ভাষান্তৰত ক'ব পাৰি, তেওঁ কেৱল কেইটামান পাহৰা ছন্দসজ্জাকেই উদ্ধাৰ কৰা নাছিল, সিবিলাকৰ নিখুঁত ছন্দস্পন্দও তেওঁৰেই অৱদান। দ্বিতীয়তে, তেওঁ এনে কেইটামান নতুন ছন্দসজ্জা আপোন সৃজনী- প্ৰতিভাৰে নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াইছিল, যিকেইটাৰ সামান্যতম আভাসো তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী কবিসকলৰ কাৰোৱেই ৰচনাত পাবলৈ নাই।

তেওঁ দুনাই প্ৰচলন কৰা ছন্দসজ্জাকেইটাৰ নাম ল'ব খুজিলেই, আমাৰ মনত পৰে তেওঁৰ ৰচনাৱলীত খুন্দ খাই থকা এইকেইটা ছন্দসজ্জা ঃ গজপতি বা ঝুমুৰা (৪.৪), দিগক্ষৰা বা ভগ্ন পয়াৰ (৪.৬) আৰু একাৱলী বা ঝুণা (৬.৫)। অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাসত এই ছন্দসজ্জাকেইটাৰ প্ৰাচীনতম নিদৰ্শন পোৱা যায়, 'শ্ৰীকৃষ্ণ কীৰ্তন' পুথিৰ পদত। নক'লেও হ'ব, যথেষ্ট যুক্তিসংগত কাৰণত এই পুথিখনৰ ভাষা প্ৰত্ন-অসমীয়া বুলি গৃহীত হৈছে। শংকৰদেৱে নিশ্চয় এইখন পুথিৰ পৰাই তেওঁৰ কাব্যবাণীক ওপৰত উল্লেখ কৰা ছন্দৰ সাঁচত গঢ় দি লোৱা প্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল; কিন্তু সিবিলাকক তেওঁ যি পৰিশীলিত ৰূপত পৰিৱেশন কৰিছিল, তাৰ উমান পাবলৈ হ'লে আমি 'শ্ৰীকৃষ্ণ কীৰ্তন'ৰ আৰ্হিকেইটাৰ ওপৰত এবাৰ অন্ততঃ চকু ফুৰাই ল'ব লাগিব। আৰ্হিবোৰ এনেকুৱা ঃ

১. *গজগতি (৪.৪) ঃ*

আমি দেৱ। শ্ৰী হৰি
মথুৰাতে। অৱতৰি
আমি সে সৃ। - জিলা দান
আমাৰে জু । - ড়সি মন

২. *দিগক্ষৰা (৪.৬) ঃ*

যোগী যোগ। চিন্তে যেহ্নমনে
কাহ্নাঞি ছাড়ী। নজানো মো আনে

৩. *একাৱলী (৬.৫) ঃ*

উচিত বচন। সুন মুৰাৰি
ভাৰ বহিলে। নেহ মজুৰী
আন কাম আম্মো। কৰিতে নাৰি

এবাৰ থাকহ। মন নেবাৰি

ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱে লক্ষ্য কৰিছিল, তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী কবিজনাই এই তিনিওবিধ ছন্দসজ্জাতে মাত্ৰা- সংস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত নানা খেলি-মেলি লগাইছিল। উৎকলিতাংশ তিনিটিৰ প্ৰথম আৰু তৃতীয় দৃষ্টান্ত দুটাত মুক্ত দলত দুই মাত্ৰা সংস্থাপন প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিতহে চলে। আকৌ, দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তত শব্দ-প্ৰান্তিক ৰুদ্ধ দল নাঞিঙ'ত এক মাত্ৰা সংস্থাপন মুঠেই সুখপ্ৰদ নহয়। তদুপৰি, প্ৰথমটো দৃষ্টান্তত দুটা শব্দৰ মাজেদি যিদৰে যতিয়ে বাট উলিয়াই ল'বলগীয়া হৈছে, সিও কবিগৰাকীৰ সংশ্লিষ্ট ছন্দসজ্জা সম্পৰ্কে স্পষ্ট ধাৰণাৰ আভাস নিদিয়ে। শংকৰদেৱে এই তিনিও বিধ অপ্ৰচলিত ছন্দসজ্জা পুনৰায় প্ৰচলন কৰিবলৈ লওঁতে সিবিলাকৰ মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ ৰীতি যৌগিকৰ অনুকূল কৰি ল'বলগীয়া হৈছিল। এইখিনিতে এযাৰ কথা উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, দুয়োগৰাকী কবিৰ মাজৰ সময়ছোৱাত দুই-এগৰাকী পদাকাৰে এইকেইটা ছন্দসজ্জাত পটন্তৰ আৰু অংকৰ আৰ্যা ৰচনা কৰাৰ দৃষ্টান্তও নোহোৱা নহয়; কিন্তু সিবিলাকৰ আৰ্হিতো স্বৰবৃত্তৰ প্ৰৱণতাহে পৰিলক্ষিত হয়। শংকৰদেৱে নিশ্চয় সিবিলাকৰ আমনি লগা একেসুৰীয়া ছন্দস্পন্দ লক্ষ্য নকৰাকৈ থকা নাছিল। গতিকে,শংকৰদেৱে ছান্দসিক পৰিমণ্ডলৰ আমূল সংস্কাৰ সাধিবলগীয়া হৈছিল। নানা প্ৰকৰণেৰে তেওঁ এই ছন্দসজ্জাকেইটিৰ স্পন্দনত বৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰিলে। তাৰে প্ৰধান ভংগীটো হ'ল,এইকেইটা ছন্দসজ্জাৰ দ্বিমাত্ৰিক গতিৰ পটভূমিকাত ত্ৰিমাত্ৰিক শব্দবিশিষ্ট বাক্য স্থাপন কৰি গম্ভীৰ কল্লোলৰ ব্যৱস্থা কৰা । তেওঁ এই বিশেষ প্ৰকৰণৰ আশ্ৰয় লৈছিল, পোনৰ দুবিধ ছন্দসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰত।

একাৱলীৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ যিটো উপায়েৰে স্পন্দনবৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰিছিল, তাৰ ৰূপটো অলপ বেলেগ ধৰণৰ। নক'লেও হ'ব, একাৱলীৰ পৰ্ববন্ধনৰ ৰূপকল্পটো হ'ল, ৬.৫ বিন্যাসৰ। শংকৰদেৱৰ ৰচনাৱলীত প্ৰায়েই এনে কিছুমান পদ পাওঁ, যিবিলাকৰ শব্দপুঞ্জৰ বিন্যাস ৫.৬ ৰূপকল্পৰ আৰু, এনেকুৱা পদসমূহ ইমান সঘনে পাওঁ যে, সিবিলাকক মাথোন বাক্‌কৰ্তন (diacresis)-অৰ নিদৰ্শন বুলিও গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। আনহাতে, সিবিলাকত মাথোন যতিবিলোপ ঘটিছে বুলি কৈয়ো নিষ্কৃতি নেপাওঁ। কাৰণ, ষড়মাত্ৰিক ছন্দই কাচিৎহে যুগ্ম পৰ্বৰ ভাৰ সহিব পাৰে। সমস্যাটো সলসলীয়াকৈ ক'বলৈ হ'লে, পোনতে কেইটামান চৰণ পঢ়ি ল'ব লাগিব ঃ

আপুনি গাৱন্ত। গীত মোহন	৬.৫
ফুৰন্ত ৰঞ্জি। দিব্য বৃন্দাবন	৫.৬
যমুনা বালি। দেখি সুকোমল	৫.৬
পদ্মগন্ধী বাটে। অতি শীতল	৬.৫
গোপীগণ লৈয়া। নামিলা তাত	৬.৫

কৰিলা ক্ৰীড়া। কৃষ্ণে অসংখ্যাত ৫ ৬

(ৰাস-ক্ৰীড়া)

ইয়াৰ ব্যতিক্ৰমধৰ্মী চৰণকেইটাত যতিৰ অৱস্থান পঞ্চম মাত্ৰাৰ পৰা ষষ্ঠ মাত্ৰালৈ স্থানান্তৰিত কৰাৰ প্ৰচেষ্টা নিষ্ফল! দ্বিতীয় আৰু ষষ্ঠ চৰণ দুটাৰ ক্ষেত্ৰত ই নিষ্ফলেই নহয়--অসম্ভৱো । কাৰণ, সেয়ে হ'লে যতিৰ অৱস্থান নিৰূপিত হ'ব একোটাকৈ ৰুদ্ধ দলৰ অন্তত; আৰু তাৰ অনিবাৰ্য পৰিণতি স্বৰূপে প্ৰতিটো ৰুদ্ধ দলেই দুই মাত্ৰাকৈ দাবী কৰি বহিব। নক'লেও হ'ব, সেই দাবী পূৰণ কৰিবলৈ গ'লে ছন্দৰ বান্ধোনেই সুকীয়া হৈ পৰিব।

প্ৰশ্ন উঠে এয়া যদি অসমীয়া ছন্দৰ এক মৌল নীতি প্ৰতিসম পৰ্বৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ ৰীতি বিৰোধ নহয়, তেনেহ'লে শংকৰদেৱে এই পৌনঃপুনিক ব্যতিক্ৰম সত্বেও ছন্দৰ সৌষম্য কেনেকৈ ৰক্ষা কৰিছিল? দৰাচলতে, ইয়াৰ লগত মিল আঁছে ৭.৭ বিন্যাসৰ পয়াৰ চৰণ। শংকৰদেৱ একাৱলীৰ ৬.৫ ৰূপকল্পত বিন্যস্ত বহিৰাকৃতিৰ প্ৰবঞ্চনাময় ৰূপটো অতি ফটফটীয়াকৈ ধৰিব পাৰিছিল । তেওঁ অতি সহজেই ধৰিব পাৰিলে যে, পয়াৰৰ অন্তঃস্পন্দ যিদৰে মূলতে ৮.৮ ৰূপকল্পৰ অনুগামী, একাৱলীৰো অন্তঃস্পন্দ সেইদৰে মূলতে ৬.৬ ৰূপকল্পৰ অনুসাৰী । একাৱলীৰ যি কোনো নিয়মিত চৰণত শেষ পৰ্বৰ অন্তত সদায় এটা মৌন মাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়। কাৰণ, প্ৰতি চৰণৰ অন্তিম পৰ্বটো পঞ্চম মাত্ৰাৰ দলটো উচ্চাৰিত হোৱাৰ লগে লগে থমকি নৰয়--- এটা মৌন ধ্বনিৰ কঁপনি তুলিহে তাৰ লহৰটো সম্পূৰ্ণকৈ মাৰ যায়। তত্ত্ব কথাৰ এই গোপন ৰহস্যৰ সন্ধান পাইছিল বুলিহে শংকৰদেৱে একাৱলীৰ সাঁচত ইমান সঘনাই ৫.৬ ৰূপকল্পৰ চৰণৰ মিশ্ৰণ দিয়াৰ প্ৰয়াস পাইছিল। তাকে কৰোঁতে, তেওঁ মাজে মাজে মৌন মাত্ৰাটোৰ অৱস্থান পূৰ্ণযতিৰ সীমাৰপৰা স্থানান্তৰিত কৰি মধ্যযতিৰ সীমাত স্থাপন কৰি লৈছিল। এইপিনৰপৰা চালে, তেওঁৱেই প্ৰথম অসমীয়া কবি যিজনে একাৱলীৰ মূল সমপদী ৰূপটো আৱিষ্কাৰ কৰিছিল। উল্লেখযোগ্য যে, ইয়াৰ অৰ্ধসমপদী ৰূপটো কেৱল দৃশ্যমানহে—শ্ৰুয়মান নহয়। সেয়েহে, এই ছন্দসজ্জাৰ ধ্বনিপ্ৰবাহত কেতিয়াবা ৬.৬ ৰূপকল্পৰ পূৰ্ণপদী চৰণো অনায়াসে মিলি যোৱা পৰিলক্ষিত হয়। একাৱলীৰ ৬.৫ বিন্যাস তেওঁৰ ছন্দচেতনাত অপূৰ্ণপদী চৰণৰ ৰূপ হিচাপেই প্ৰতীয়মান হৈছিল কাৰণেই তেওঁ ইয়াৰ ভৰপূৰ ৰূপটোকো আদৰি ল'বলৈ সংকোচ প্ৰকাশ কৰা নাছিল।

কথাষাৰ ভালদৰে বুজি পাবলৈ হ'লে, তলৰ চৰণকেইটাৰ ওপৰত চকুফুৰালেই হ'ব ঃ

"যিহেতু সবাৰো। মঞি আশ্ৰয় ০

কাহাতো হন্তে ০। নাহি পৰাজয়

কন্দল লগাই । আসম্বাৰ মেলে
পৃথিৱীৰ ভাৰ । হৰিবে । হেলে ০"

(শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণ)

এই উৎকলিতাংশত যদিও তৃতীয় চৰণটোৰ বিন্যাস ৬.৬ ৰূপকল্পৰ, তথাপি ইয়াৰ ছন্দৰ গতিয়ে মুঠতে উজুটি খোৱা যেন নেলাগে। উপৰুৱাকৈ দেখাত অমিল এই চৰণটো শ্ৰুতিৰ বিচাৰত অকণো আঁৰ নোহোৱাকৈ একাৱলীৰ সাঁচত মিলি যোৱাটো মন কৰিবলগীয়া কথা। কেনেকৈ সম্ভৱপৰ হৈছে, এই অঘটন ঘটন ? বাকীকেইটা চৰণৰ ওপৰত এবাৰ চকু ফুৰালেই ধৰিব পাৰি, প্ৰত্যেকৰে পূৰ্ণযতিৰ নাইবা বিৰল ক্ষেত্ৰত মধ্যযতিৰ প্ৰান্তত একোটিকৈ মৌন মাত্ৰাৰ কম্পন অনুভূত হয়। এইটো চৰণত সেই মৌন মাত্ৰাৰ স্থান অধিকাৰ কৰি আছে, এটা উচ্চাৰিত ধ্বনিৰ মাত্ৰাই । ভাষান্তৰত ক'ব পাৰি, এটা মুখৰিত ধ্বনিয়ে এটা নীৰৱ ধ্বনিৰ ঠাই অধিকাৰ কৰি সচৰাচৰ অনুভূত মূৰ্চ্ছনাৰ অভাৱক অবিমিশ্ৰ স্বৰৰ কম্পনেৰে পূৰাই লৈছে। ইয়াৰ পৰাই বুজিব পাৰি, একাৱলীৰ ছন্দসজ্জাই তেওঁৰ হাতত কি এক অপূৰ্ব ৰূপগত স্থিতিস্থাপকতা আৰু ধ্বনিগত বৈচিত্ৰ্যৰ ঐশ্বৰ্য লাভ কৰিলে!

দুই

এজন অতি শ্ৰেষ্ঠ শিল্পী হিচাপে ছন্দ শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত শংকৰদেৱৰ শ্ৰেষ্ঠতম কৃতিত্বৰ পৰিচয় পোৱা যায়, কেইবাটাও সম্পূৰ্ণ অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ আৱিষ্কাৰত। স্মৰণযোগ্য যে, শংকৰদেৱে তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী কবিসকলৰ ৰচনাৱলীৰ ক'তোৱেই সেই নতুন ছন্দসজ্জাসমূহৰ আনকি অতি অস্পষ্ট আভাসো বিচাৰি পোৱা নাছিল। যিহেতু তেওঁ সংস্কৃত পিংগলশাস্ত্ৰৰ লগত অতি ভালদৰেই পৰিচিত আছিল, যাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তেওঁৰ অংকীয়া নাটসমূহত সন্নিৱিষ্ট এলানি সংস্কৃত শ্লোকৰ ৰচনাত, সেইবাবে কোনোবাই ভাৱিব পাৰে– জানোচা তেওঁ এই নতুন ছন্দসজ্জাসমূহৰ অনুপ্ৰেৰণা সংস্কৃত ছন্দৰূপৰাই সংগ্ৰহ কৰিছিল! কিন্তু, তাৰো দম খেদি নিৰাশ হ'বলগীয়া হয়। সন্দেহৰ কোনো অৱকাশ নাই, ইবিলাক তেওঁৰ অতি বিৰল নিজস্ব ছান্দসিক প্ৰতিভাৰ অনবদ্য ফলশ্ৰুতি। গোটেই প্ৰক্ৰিয়াটোৱেই হ'ল, চিত্ৰশিল্পীয়ে ৰঙৰ লগত ৰং মিহলাই সৃষ্টি কৰা কোনেও কেতিয়াও আগেয়ে নেদেখা ৰঙৰ আৱিষ্কাৰৰ লেখীয়া। চিত্ৰশিল্পী তাতে ক্ষান্ত নহয়; তেওঁ ছায়াবৰ্ণ মিহলাই সূক্ষ্মতৰ দীপ্তিৰ ছায়াবৰ্ণ সৃষ্টি কৰি ছবিৰ বুকুত অপূৰ্ব মায়াৰ ইন্দ্ৰজাল ৰচনা কৰে। ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱে চিত্ৰশিল্পীৰ সেই প্ৰক্ৰিয়াটোৰে অনুসৰণ কৰিছিল। সেয়ে, তেওঁৰ ৰচনাত অনুভূতিৰ সূক্ষ্মতম ৰূপৰ সঁহাৰি জনাবপৰাকৈ সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্যপূৰ্ণ ছন্দসজ্জাৰ নিৰ্মাণ পৰিলক্ষিত হয়।

তেওঁৰ অভিনৱ ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত পোনতে 'গুণমালা'ৰ কুসুমমালাৰ নামটোকে মনত পেলাবলগীয়া হয়। 'ভাগৱত পুৰাণ'ৰ হাতী মাৰি ভূৰুকাত

ভৰোৱাটোৱেই অসাধ্যসাধন। কিন্তু, তেওঁ সেই প্ৰত্যাহ্বানৰ উত্তৰ কেৱল তেওঁৰ বিশাল পাণ্ডিত্যৰেই দিয়া নাছিল, অসামান্য ছান্দসিক প্ৰতিভাৰেও দিছিল। কাব্যখনৰ ছন্দ-মাধ্যমস্বৰূপে সৃষ্টি কৰি ল'লে, এক অভূতপূৰ্ব দ্বিপৰ্বিক ষড়মাত্ৰিক ছন্দৰ দ্বিপদী ৰূপ। দৃষ্টান্ত নিদিলেও হয় ঃ

"তুমি নিৰঞ্জন। পাতক ভঞ্জন
দানৱ গঞ্জন। গোপিকা ৰঞ্জন"

(*গুণমালা*)

সঁচাসঁচিকৈয়ে, এয়া যেন এধাৰি অতি নম্ৰসুৰভিত ফুলৰেই মালা। কেৱল প্ৰতিটো ফুলৰ পাহিৰ সংখ্যাই সমান নহয়, মালাধাৰি গাঁথি উলিয়াওঁতে নিপুণ মালাকাৰে ফুলৰ অন্তত একোটাকৈ গাঁঠি দি লৈছে, যেন কোনোপাহ ফুলেই সোলোক-ঢোলক হৈ নৰয়। আকৌ, যিহেতু যি কোনো ষড়মাত্ৰিক ছন্দৰেই এক অপূৰ্ব গীতময়তা থাকে, গতিকে যেতিয়া চাৰিওটা পৰ্বৰ অন্ত্যমিলৰ নূপুৰধ্বনিয়ে তাকেই সঁহাৰি জনালে, তেতিয়া তাৰ ছন্দ তৰলিত সংগীতলৈ ৰূপান্তৰিত নোহোৱাটোহে আচৰিত কথা হ'লহেতেন। শংকৰদেৱে নিজৰ ৰবীয়াকৈ তাতে অনুপম অনুপ্ৰাসৰ যোগান ধৰি ইয়াৰ গীতময়তাৰ সোণত সুৰগা চৰাই কুসুমমালা ছন্দসজ্জাক অসমীয়া ছন্দ- ইতিহাসৰ অদ্বিতীয় ৰসৰ ভাণ্ডাৰ কৰি তুলিলে।

ইয়াৰ পাছত, তেওঁৰ বহু যত্নকৈ কৰা আৰু বনপোৰা জুইৰ পৰা ৰক্ষা পোৰা এমুঠি মাথোন বৰগীতৰ এটিত আন এবিধ ছন্দসজ্জাৰ এটি অকলশৰীয়া নিদৰ্শন পোৱা যায়। সত্যনাথ বৰাই এবিধ ছন্দসজ্জাৰ নাম হংসমালা বুলি কৈছে। বৈয়াকৰণিক গৰাকীয়ে লিকিছে -- "এই ছন্দত দুফাকি কথা থাকে। প্ৰত্যেক ফাকিত ১৮ টাকৈ আখৰ (যথা) থাকে আৰু দুয়ো ফাকিৰ শেষ আখৰ মিলে।" বিজ্ঞানসন্মত ভাষাৰে ক'বলৈ হ'লে, দ্বিপদীৰ অন্ত্যমিলেৰে ই এবিধ ত্ৰিপৰ্বিক ষড়মাত্ৰিক ছন্দসজ্জা। খুব সম্ভৱ, তেওঁৰ মানসপটত এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ ৰূপ ভাঁহি উঠিছিল, এটি অতিৰিক্ত পৰ্বৰ সৈতে কুসুমমালাৰেই বিস্তাৰিত ৰূপত; মাথোন সি পৰ্ব্যমিলবঞ্চিত। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

"দিৱসে বিষয়। বিয়াকুল নিশি। শয়নে গোঁৱাই
মনে ধন খুজি। বিমোহিত তেৰি। আৰতি নাপাই"

(*বৰগীত ১৪*)

উল্লেখযোগ্য যে, ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱে যথেষ্ট সংগত কাৰণতহে পৰ্বমিলৰ অলংকৰণ বাদ দিছিল। ইয়াৰ ত্ৰিপৰ্বিক নিৰ্মাণশৈলীৰ চলচঞ্চল ৰূপত ছন্দৰ প্ৰৱাহ এনেয়েই তৰলিত গীতময়; সেয়ে বহিৰংগৰ অলংকৰণেৰে আৰু বেছি মিঠাসুৰীয়া কৰি তুলিলে ছন্দ কেৱল ফেনিল ধ্বনিময় হৈ পৰাৰ আশংকা। যি কি নহওক, এইবিধ

ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণত ইমান অধিক ৰূপদক্ষ শিল্পচাতুৰ্যৰ প্ৰয়োজন হয় যে, সমগ্ৰ অসমীয়া কাব্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত দ্বিতীয় প্ৰয়াস বুলিবলৈ মাথোন আৰু একেটি নিদৰ্শনহে আছে। স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হ'লে, সম্পূৰ্ণ চাৰি শতিকাৰ পাছত লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাই তেওঁৰ 'মৰণ দেৱতা' কবিতাটোত হংসমালা ছন্দসজ্জা দ্বিতীয়বাৰৰ কাৰণে অনুশীলন কৰি মনোৰম সুৰৰ যোগান ধৰিছিল।

সত্যৰ অপলাপ নকৰাকৈ ক'ব পাৰি, শংকৰদেৱে নিজেও হয়তো তেওঁৰ আকস্মিক আৱিষ্কাৰৰ সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণৰূপে অবহিত নাছিল। কাৰণ,আমি লক্ষ্য কৰিছোঁ, ওপৰৰ বৰগীটোৰ পৰৱৰ্তী চৰণসমূহ হংসমালা (৬.৬.৬) অনুগামী নহয়। তাৰ সলনি কৰি তেওঁ আকৌ এবিধ আগৰ কবিসকলে চিনি নোপোৱা ছন্দসজ্জাৰ যোগান ধৰিছে। এইবিধ ছন্দসজ্জা হ'ল ৬.৬.৯ ৰূপকল্পত বিন্যস্ত ল-নি দুলড়ী অথবা তৰল ত্ৰিপদী। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

> *"হৃদয়। কমলে। হৰি বৈঠহ। চিন্তো চৰণ না তেৰি*
> *কৰল গৰল। যৈচ ভোজন। হামু অমিয়া হেৰি*
> *পৰম মুৰুখ। হামু মাধৱ। একু ভকতি নজানা*
> *দাস দাস। বুলি তাৰহু। এহু শংকৰ ভানা"*

(*বৰগীত ১৪*)

বিশুদ্ধ সাংগীতিক দৃষ্টিকোণৰপৰা বিবেচনা কৰিলে, এয়া হংসমালাৰেই অতিৰিক্ত তিনি মাত্ৰাৰ বিস্তাৰণ; কিন্তু ছান্দসিক দৃষ্টিকোণৰপৰা চালে, ই হংসমালাতকৈ দুলড়ীহে ওচৰৰ ছন্দ। যি কি নহওক, এইবিধ ছন্দসজ্জাৰো পুনৰ অনুশীলনৰ কাৰণে চাৰি শতিকা পাৰ হ'ব লগীয়া হ'ল। চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, ডিম্বেশ্বৰ নেওগ আৰু ৰত্নকান্ত বৰকাকতি -- এই তিনিজন কবিয়ে ল-নি দুলড়ীক অসমীয়া ছন্দৰ চোতালত দ্বিতীয়বাৰ নচুৱাই দেখুৱালে। এইখিনিতে এষাৰ কথা উল্লেখযোগ্য যে, শংকৰদেৱে এইবিদ ছন্দসজ্জাৰ পৰিৱেশন যৌগিক ৰীতিৰ যোগেদি কৰা নাছিল -- মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ যোগেদিহে কৰিছিল।

শংকৰদেৱে প্ৰৱৰ্তন কৰা আন এবিধ ছন্দসজ্জা হ'ল, পাঞ্চালী। ইয়াৰ গীতময়তাৰ উৎস এইখিনিতেই যে, ইয়াৰ প্ৰতিটো স্তবকৰ অন্তৰ্গত মূল চৰণ দুটাৰ দৈৰ্ঘ অসমান। ভাষান্তৰত ইয়াৰ নিৰ্মাণশৈলী এইদৰে ব্যাখ্যা কৰিব পাৰি ঃ স্তবকৰ পৰ্যায়ত হংসমালাৰ এটি চৰণ মিলবিন্যস্ত কৰি পয়াৰৰ এটি চৰণৰ লগত যোগ দি অসমপংক্তিক দ্বিপদী এটি গঢ়ি তোলা হয়। তদুপৰি, ইয়াৰ পৰ্বমিল ইমান বেছি পৰিপূৰ্ণ যে তৃতীয়টো পৰ্বকো মিলৰ অলংকৰণেৰে সামৰি লোৱা হয়; আৰু সেই মিল যেতিয়া স্তবকৰ পৰ্যায়ত চৰণান্তিক মিললৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে, তেতিয়া তাৰ ধ্বনিমাধুৰ্য অপূৰ্ব মধুময় নোহোৱাটোৱেই অস্বাভাৱিক; এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ এটি

দৃষ্টান্তঃ

"গোপিনীক সংগ
বঢ়াৱত ঢংগ
হেৰি ভ্ৰূভংগ
ৰমণীক মনোৰথ। পূৰণ অনংগ" (পদ্মীপ্ৰসাদ)

প্ৰণিধানযোগ্য যে, ইয়াৰ প্ৰথম তিনিটা শাৰী চকুৰে দেখাতহে চৰণ -- কাণেৰে শুনাত একোটি চৰণৰ তিনিটা পৰ্বহে। যি কি নহওক, শংকৰদেৱে এই অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ অনুপ্ৰেৰণা খুব সম্ভৱ অনাবৈষ্ণৱ কবিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত পাঁচালীৰ ছন্দৰপৰা সংগ্ৰহ কৰিছিল; কিন্তু তাকে তেওঁ নিজস্ব অননুকৰণীয় ৰূপত গঢ় দি লৈছিল। পাঁচালীৰ স্বচ্ছন্দ মুক্তবন্ধই নিশ্চয় তেওঁৰ ছান্দসিক ৰুচিক তুষ্ট কৰিবপৰা নাছিল। সেইবাবে, তেওঁ তেওঁৰ আপোন ৰীতিৰে বন্ধনৰ সংযম আৰু স্পন্দনৰ গতিময়তাৰ মাজত এক সুমিতিবোধ বিচাৰি উলিয়ালে; লগতে মিলৰ মাধুৰ্য আৰু মিলহীনতাৰ গাম্ভীৰ্যৰো এক সুষম সামঞ্জস্য সাধন কৰিবলৈ নেপাহৰিলে । প্ৰথম চৰণটোত তেওঁ ছন্দৰ ত্ৰিমাত্ৰিক গতিক মিলৰ নূপুৰ বজাই নাচোন তুলিবলৈ এৰি দিলে; আৰু দ্বিতীয়টো চৰণত দ্বিমাত্ৰিক পদক্ষেপেৰে থমকি থমকি গম্ভীৰ ধৰণেৰে চৰণ বুলাবলৈ দিলে। এইদৰেই ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱে পাঞ্চালীৰ ৰূপত সংগীতৰ উৰ্মিমুখৰ গতি আৰু স্থাপত্যৰ দৃঢ় পিনদ্ধতাৰ মণিকাঞ্চন-সংযোগ ঘটালে। অসমীয়া ছন্দৰ সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমাত ইয়াৰ সমতুল দ্বিতীয় কোনো ছন্দসজ্জা নাই, য'ত ইয়াৰ শিল্পবোধৰ সামান্যতম আভাস পোৱা যায়। এডোখৰ হীৰাৰ দীপ্তিমান কাঠিন্যৰ লগত তুলনীয়া ইয়াৰ অভেদ্য দৃঢ়তা আৰু উপলা নদীৰ অনায়াস গতিৰ লগত তুলনীয় ইয়াৰ চলচঞ্চল প্ৰৱাহেৰে সৈতে এই ছন্দসজ্জা অসমীয়া ছন্দ-জগতৰ এক অমৰ শিল্পকৃতি স্বৰূপ।

শংকৰদেৱে অসমীয়া ছন্দভাণ্ডাৰলৈ আৰু এবিধ ছন্দসজ্জাৰ অৰিহণা যোগাই থৈ গৈছে। তেওঁ নিজে ইয়াৰ নাম থৈছিল — ঝমক। ইয়াৰ অনুপ্ৰেৰণা তেওঁ ক'ৰপৰা সংগ্ৰহ কৰিছিল — কোনেও ক'ব নোৱাৰে। আমি মাথোন জানো, ভাগৱতৰ অষ্টম স্কন্ধত তেওঁ এটি অকলশৰীয়া নিদৰ্শন এৰি থৈ গৈছে। তাৰে এটা অংশ পাঠ কৰি চাব পাৰি ঃ

"এৰি ধনু শৰ
খনো বেলি পুৰন্দৰ।
কামোৰে অধৰ
কৰে কোঢ়ালে সমৰ।।
যুঁজে মাল বান্ধে

ধৰি বাহু বাহু চান্দে।
চেপি নেয় কান্ধে
কতো ভৰি ভৰি চান্দে।।"

(ইন্দ্ৰ বলিৰ যুদ্ধ)

নিৰ্মাণশৈলীৰ ফালৰপৰা, ইয়াক প্ৰতিটো চৰণ দুটাকৈ চৰণ বিশিষ্ট ৰূপত পৰিবেশন কৰা বিপৰীত গতিৰ পয়াৰ বুলিয়েই বৰ্ণনা কৰিব পাৰি; কিন্তু প্ৰণিধানযোগ্য যে, পয়াৰৰ দৰে ইয়াৰ ধ্বনিপ্ৰবাহ সম্পূৰ্ণকৈ দ্বিমাত্ৰিক ভংগীৰ নহয়। বৰং ইয়াত প্ৰতিফলিত হৈছে, দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক গতিৰ মিশ্ৰণ। সেয়ে, ইয়াৰ প্ৰতি চৰণৰ দ্বিতীয়টো পৰ্ব বা দৃশ্যমান পংক্তিক অতিপূৰ্ণ পৰ্ব বুলি ভাবিলে ভুল কৰা হ'ব। দৰাচলতে, তেওঁ এইবিধ ছন্দসজ্জাত ঝাঁপতালৰ ভংগীৰে ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দৰ গতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত দ্বিমাত্ৰিক ছন্দৰ স্থিতিশীলতাৰ ৰূপ এটা ফুটাই তুলিবৰ প্ৰয়াস পাইছিল। আকৌ, সেই মিশ্ৰ গতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মাজে মাজে বিপৰীতধৰ্মী বাক্‌পৰ্ব স্থাপন কৰি ইয়াৰ ধ্বনি-চেতনাত অপূৰ্ব ঝংকাৰময় অতিৰণনৰ সৃষ্টি কৰিছিল। আনহাতে, ঝমকৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ মিশ্ৰ গতিৰ কথা স্মৰণ কৰিলেই, আন কেইবাটাও কথা ফটফটীয়া হৈ পৰে। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, চৰণৰ পৰ্যায়ত থকা পৰ্বমিলেই স্তৱকৰ পৰ্যায়ত চৰণান্তিক মিলৰ ৰূপত এক অপূৰ্ব ধ্বনিমাধুৰ্যৰ উৎস হৈ পৰিছে। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল অন্তঃস্পন্দৰ ফালৰপৰা ই পয়াৰতকৈ কুসুমমালাৰহে অধিক ওচৰ চপা ছন্দসজ্জাৰ। কেৱল ৰসৰ মাধ্যম হিচাপেহে ই কুসুমমালাৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা ছন্দ। ইয়াৰ থৌকি-বাথৌ গতিভংগীৰে ঝমক বীৰ ৰসৰ যোগান ধৰা পৰিস্থিতিৰ বৰ্ণনা কৰিবৰ কাৰণে আটাইতকৈ উপযোগী ছন্দসজ্জা।

এইদৰেই শংকৰদেৱে সম্ভাৱনাৰ নিৰন্তৰ সন্ধানেৰে অসমীয়া ছন্দৰ দিগন্ত বিস্তীৰ্ণতৰ কৰি তুলিলে। কথাষাৰৰ উমান ধৰিবলৈ কোনো প্ৰবল কল্পনাশক্তিৰ প্ৰয়োজন নহয় ঃ তেওঁ পাঁচোটাকৈ অতি আটকধুনীয়া ছন্দসজ্জা আৱিষ্কাৰ কৰি অসমীয়া ছন্দক জটিলতম আৰু সূক্ষ্মতম ভাৱবস্তুৰো মাধ্যম হিচাপে উপযোগী কৰি তুলিলে।। দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, তেওঁৰ পাছত কেৱল মাধৱদেৱৰ বাহিৰে আন কোনেও নতুনতৰ ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণ কৰি অসমীয়া ছন্দক ঐশ্বৰ্যময় কৰি তুলিবলৈ দুনাই চেষ্টা নকৰিলে। তাতোকৈয়ো ডাঙৰ দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, আনকি তেওঁ দি থৈ যোৱা এই নতুন ছন্দসজ্জাকেইটাও কাব্য-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ পাহৰি গ'ল। খুব সম্ভৱ, তেওঁৰ পাছত দেখা দিয়া কবি কল্পনাৰ আপেক্ষিক দাৰিদ্ৰই ইয়াৰ বাবে দায়ী।

অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাসত আৰু এটা দিশতো শংকৰদেৱে তেওঁৰ বিশাল ছান্দসিক প্ৰতিভাৰ চিন এৰি থৈ গৈছে। এই দিশটো মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ লগত জড়িত, যিটো ৰীতিক তেওঁৰ নিকটৱৰ্তী অগ্ৰজসকলে সম্পূৰ্ণৰূপে উপেক্ষা কৰিছিল বুলি ক'ব

পাৰি। শংকৰদেৱ যিহেতু সংস্কৃত ছন্দৰো কুশল শিল্পী আছিল, তেওঁ নিশ্চয় ইয়াৰ কল্লোল অসমীয়া ছন্দৰ খাতেদি প্ৰবাহিত কৰাৰ কথা চিন্তা কৰিছিল। তেওঁ অৱশ্যে অসমীয়া কথন-ভংগীত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ দলৰ বিশেষ কোনো পাৰ্থক্য নথকাৰ কথা লক্ষ্য নকৰাকৈ নাছিল। অৱশেষত তেওঁ, নিশ্চয় চৰ্যাপদ আৰু শ্ৰীকৃষ্ণ কীৰ্তনৰ পদৰ লগত পৰিচিত হৈ ইয়াৰ সম্ভাৱনা সম্পৰ্কে কিছু আশ্বস্ত হৈছিল। কাৰণ, প্ৰাক্ অসমীয়া আৰু প্ৰত্ন অসমীয়া স্তৰৰ এই দুবিধ ৰচনা নিদৰ্শনত মুক্ত দলৰ বিস্তাৰণ আৰু ৰুদ্ধ দলৰ সংকোচনৰ অনিয়মিত ৰূপৰ দৃষ্টান্ত যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিলক্ষিত হয়।

শংকৰদেৱ সেই বাটেৰেই আগবাঢ়িল আৰু ইয়াক এনে ধৰণে সজাই-পৰাই তুলিলে যে, অৱশেষত তেওঁৰ হাতত সিয়েই এসমীয়া ছন্দৰ তৃতীয়টো ৰীতিলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। এই সন্দৰ্ভত উল্লেখযোগ্য যে, শ্ৰীকৃষ্ণ কীৰ্তনৰ ছন্দ মূলতে যৌগিক ৰীতিৰ আৰু তাত মাত্ৰাবৃত্ত ভংগীৰ অনুপ্ৰবেশহে ঘটিছিল -- মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ আবাস তাত মুঠেই নাছিল। ভাষান্তৰত ক'ব পাৰি, তাৰ ছন্দত যৌগিকৰ বান্ধোনৰ মাজতে মাত্ৰা সংস্থাপনৰ বিষয়ত খেলি-মেলি লাগি কেতিয়াবা মাত্ৰাবৃত্তৰ ভংগী এটা ভুলতে প্ৰকাশিত হৈ পৰিছিল। এই দিশটোৰ আলোচনা পিছলৈ থৈ, ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱৰ এই বিধ সৃষ্টিৰ এটি দৃষ্টান্তৰ ওপৰত চকু ফুৰাই লোৱা যাওক ঃ

"ঠাট প্ৰকট পটু কোটি কোটি কপি
গিৰি গৰগৰ পদঘাৰে
বাৰিধি তীৰ তৰি কৰে গুৰুতৰ গিৰি
ধৰি ধৰি সমৰক ধাৰে"

(বৰগীত ৩)

এই স্তৱকটো পাঠ কৰিবৰ সময়ত আমি লক্ষ্য কৰোঁ, ছন্দবিজ্ঞানৰ পৰিভাষাত যাক সামান্য দল বুলি কোৱা হয়, সিবিলাকৰ কাল পৰিমাণ প্ৰয়োজন অনুসৰি হ্ৰস্ব আৰু দীৰ্ঘ দুয়োটা ৰূপতেই প্ৰকাশত হৈছে। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে তেওঁ সিবিলাকক প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে দুই মাত্ৰাৰ মৰ্যাদা দান কৰিছে। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, প্ৰায় ক্ষেত্ৰতহে সিবিলাকৰ ৰূপ দ্বিমাত্ৰিক -- সকলো ক্ষেত্ৰতে নহয়।

প্ৰশ্ন উঠে, কিয় তেওঁ ধৰা-বন্ধা নিয়ম এটা প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ নগ'ল ? সঠিক উত্তৰটো পাবলৈ হ'লে, বহু দূৰলৈকে পম খেদিব লাগিব। ইয়াৰ বৈকল্পিক ৰূপটোক নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছে তিনিটা কথাই ঃ সামান্য দলৰ ধ্বনিগত দ্বৈত ৰূপ, সমকালীন ভাষাৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ বাক্‌স্পন্দ আৰু সংশ্লিষ্ট ৰচনাবিশেষত অনুভূত সুৰময়তাৰ আভাস। শেষৰটো প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে ইমানকে ক'লেই হ'ব, শংকৰদেৱে এই ছন্দৰীতিৰ আশ্ৰয় লৈছিল কেইবিধমান গীতৰ উপযোগী ৰচনাতহে। যেনে ঃ বৰগীত, ভটিমা আৰু অংকৰ গীত। নক'লেও হ'ব, সুৰৰ প্ৰয়োজনত কেতিয়াবা ৰুদ্ধ দলো সংকুচিত হ'ব

পাৰে আৰু মুক্ত দলো সম্প্ৰসাৰিত হ'ব পাৰে। তেওঁৰ এইশ্ৰেণী ৰচনাত সুৰৰ মায়া ইমান স্পষ্টকৈ কথাৰ ভাষাত ৰঞ্জিৎ হৈ আছে যে, উকাকৈ আওৰাবলৈ গ'লেও সুৰৰ প্ৰভাৱটো আপোনাআপুনি আহি পৰে। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে ঃ

"জগজন জীৱন   অজনজনাৰ্দন
দনুজদমন দুখহাৰী
মহদানন্দ০   কন্দ পৰমানন্দ
নন্দ নন্দন বনচাৰী
বিবিধবিহাৰ   বিশাৰদ শাৰদ
ইন্দুনিন্দি পৰকাশী
শেষ শয়ন শিৰ   কেশী বিনাশন
পীতবসন অবিনাশী"

(বৰগীত ১)

লক্ষ্য কৰিলেই বুজিব পাৰি, ইয়াৰ মুক্ত দলৰ সম্প্ৰসাৰণ আৰু ৰুদ্ধ দলৰ সংকোচন মূলতঃ নিৰ্ভৰ কৰিছে বাক্স্পন্দৰ ৰূপকম্পৰ ওপৰত। ইয়াৰ ৰূপকল্প হয় ৩.৩.২ ৰূপত, নহয় ৪.৪ ৰূপত বিন্যস্ত। যদি ক'ৰবাত ধ্বনিৰ নাটনি ঘটিছে, তেনেহ'লে সামান্য দলৰ প্ৰসাৰণেৰে পূৰাই লোৱা হৈছে; আকৌ, যদি ক'ৰবাত ধ্বনিয়ে মাত্ৰা চেৰাই যাব খুজিছে, তেনেহ'লে অপ্ৰান্তিক ৰুদ্ধ দলৰ সংকোচনেৰে ঠাই আঁজৰাই দিয়া হৈছে । তদুপৰি, য'ত প্ৰয়োজন, ত'ত মৌন মাত্ৰাৰ মূৰ্চ্ছনাৰো আশ্ৰয় লোৱা হৈছে ।

বাকী দুটা প্ৰভাৱৰ কথা আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে, তেওঁৰ সময়ৰ ভাষাৰ বৈশিষ্ট্য আলোচনা কৰিবলগীয়া হয় । থোৰতে ক'বলৈ হ'লে সেই সময়ৰ ভাষাত স্বৰধ্বনিৰ লঘু-গুৰু ৰূপৰ তাৰতম্য আজিৰ ভাষাৰ লেখীয়াকৈ মচ খাই যোৱা নাছিল । উদাহৰণ স্বৰূপে, 'আ' ধ্বনিটোৰ কথা ক'ব পাৰি। সাধাৰণ মানুহৰ মুখৰ ভাষাত ইয়াৰ দীৰ্ঘৰূপ বিলুপ্ত হৈ যোৱাটোৱেই যেনেকৈ সম্ভৱপৰ, পৰিশীলিত উচ্চাৰণত তাৰ অস্তিত্ব অনুভূত হৈ ৰোৱাটোৱেই তেনেই সম্ভৱপৰ । আনহাতে 'এ' আৰু 'ও' ধ্বনি দুটাৰ প্ৰত্যেকৰে দুটাকৈ তীক্ষ্ম আৰু মৃদু অনুধ্বনিৰূপ অনস্বীকাৰ্য। যদিও সাম্প্ৰতিক কালৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতিত ইহঁতৰ তীক্ষ্ম ৰূপ দুটা প্ৰায় নোহোৱা হৈ আহিছে, তেতিয়া উচ্চাৰণ পদ্ধতিত সেই তীক্ষ্ম ৰূপ যে জীৱন্ত হৈ আছিলেই, প্ৰসাৰিত ৰূপো অনুমানৰ অতীত নহয়। কিছুমান শব্দৰ ৰূপতাত্ত্বিক বিবৰ্তনে ইয়াৰ সাক্ষ্য ভালকৈয়ে বহন কৰে। ধ্বনিতত্ত্ব সম্পৰ্কীয় কথাখিনি বাদ দিলেও, তেতিয়াৰ ভাষা আৰু এতিয়াৰ ভাষাৰ বাক্স্পন্দ যে একে ধৰণৰ নহয়— এইষাৰ কথা মানি ল'বই লাগিব। মন কৰিলেই ধৰিব পাৰি, এতিয়াৰ ভাষাত হলন্তআৰু হসন্ত ধ্বনিৰ অনুপাত তুলনামূলকভাৱে

সৰহীয়া। আনহাতে, দুৰলৈ যা বই নেলাগে- আমাৰ ভকতীয়া ভাষাৰ পম খেদিলেই উমান পাবলৈ সৰহ পৰ নেলাগে । তেতিয়াৰ ভাষাত স্বৰান্ত ধ্বনিৰ অনুপাত এতিয়াৰ তুলনাত কিমান সৰহীয়া আছিল! ছন্দৰ পৰ্যায়ত ইয়াৰে ফল হ'ল, ছন্দস্পন্দৰ উপকৰণৰূপে যথেষ্ট সংখ্যক ৰুদ্ধ দলৰ নাটনি আৰু তাৰ নিস্তৰংগৰূপ ।স্বাভাৱিকতে, এই নাটনি কিবা প্ৰকাৰে পূৰাবলগীয়া হ'ল। শংকৰদেৱে নিজস্ব ৰীতিয়ে এই সমস্যাৰ প্ৰতি সঁহাৰি জনালে, সংস্কৃত ছন্দৰ লঘু-গুৰু তাৰতম্যৰ অনুকৰণত অসমীয়া ছন্দতো দলৰ কালগত তাৰতম্যৰপৰা ওপজা ছন্দস্পন্দৰ ব্যৱস্থা কৰি। ইয়াৰ অৱলম্বন স্বৰূপে ল'লে, ৰুদ্ধ দলৰ লগতে সামান্য দলসমূহ, যিবোৰক তেওঁ অনুধ্বনিৰ ৰূপগত বৈশিষ্ট্য আৰু বাক্স্পন্দৰ বিন্যাসগত প্ৰয়োজনচাই প্ৰায়েই সম্প্ৰসাৰিত কৰি ল'বলৈ ধৰিলে।

শংকৰদেৱে যে অসমীয়া ছন্দৰ এই তৃতীয়টো ৰীতি সম্পূৰ্ণৰূপে আয়ত্ত কৰি লৈছিল, তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় ইয়াৰ পৰ্বৰূপৰ প্ৰশস্ততম বৰ্ণলীত। এই ছন্দৰীতিত তেওঁ চতুৰ্মাত্ৰিকৰপৰা সপ্তমাত্ৰিকলৈকে সকলো কেইবিধ পৰ্বৰূপৰে নিদৰ্শন থৈ গৈছে। সকলোতে তেওঁৰ সমান দক্ষতা প্ৰকাশ পাইছে। প্ৰথমতে চতুৰ্মাত্ৰিকা ছন্দৰ এটি দৃষ্টান্ত লোৱা যাওকঃ

"নখচয় । চান্দক । পান্তি
পদতল । আৰকত । ভান্তি
ধ্বজ বজ্ৰ । পংকজ । শোহে
পেখিয়ে । ত্ৰিভুৱন । মোহে"

(ৰুক্মিণী হৰণ)

কোনোবাই হয়তো প্ৰতিটো চৰণৰ উপান্তদলটোত মাথোন এক মাত্ৰা স্থাপন কৰি ইয়াক দিগক্ষৰাৰে দৃষ্টান্ত বুলি দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পাব পাৰে; কিন্তু এই ৰচনাটিক শিথিল যৌগিক ৰীতিৰ ৰচনা বুলি ভাবিলে ভুল কৰা হ'ব। কাৰণ, গোটেইটি ৰচনাত মুঠতে ১৬ টা দ্বিপদী আছে আৰু প্ৰতিটোৰে উপান্ত দল হয় ৰুদ্ধ দল, নহয় সামান্য দল। শংকৰদেৱে নিশ্চয় বিনাকাৰণত বিশুদ্ধ দল ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ নাছিল ।

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দসংগীতে তাৰ উৎকৃষ্টতম ৰূপটো বিচাৰি পায়, ষড়মাত্ৰিক ছন্দৰ ৰচনাত। আমি লক্ষ্য কৰিছোঁ — শংকৰদেৱৰ মাত্ৰাবৃত্ত ৰচনাৱলীত ইয়াৰ পৰিমাণেই আটাইতকৈ বেছি। তাৰে এটি মনোময় দৃষ্টান্ত ঃ

"মকৰ কুণ্ডল। মণ্ডিত গণ্ড। গলে গজমতি । লুলে
জড়িতাম্বৰ। শ্যামসুন্দৰ । শিৰে শিখণ্ডক। ডুলে
কৰকংকণ । কিংকিনী কনক। ঝনকে চলে গো ।-পালা
পঞ্চম পুৰে। লম্বিত উৰে। কেলি কদম্ব! মালা ! "

(বৰগীত ২০)

ইয়াৰ মনোহাৰিত্বৰ কোনো ব্যাখ্যাৰ প্ৰয়োজন নাই -ছন্দৰ নূপুৰধ্বনিলৈ কাণ পাতিলেই হ'ল।

ছন্দবিজ্ঞানৰ দৃষ্টিত তেওঁৰ আটাইতকৈ বিস্ময়কৰ সৃষ্টি হ'ল, পঞ্চমাত্রিক আৰু সপ্তমাত্রিক ছন্দৰ দুটিমান অনুশীলন। কাৰণ, অসমীয়া ছন্দত প্ৰথমবিধৰ দৃষ্টান্ত দুৰ্লভ আৰু দ্বিতীয়বিধৰ দৃষ্টান্ত এটিও পাবলৈ নাই। আমি তেওঁৰ ৰচনাৱলীত প্ৰথমবিধৰ এটি অকলশৰীয়া দৃষ্টান্ত পাওঁ। সেয়ে হ'ল ঃ

"ৰময়া কৰু। মদন খেলা
খেলে সংগে । ৰংগে গোপী । ৰমণী মেলা"

(কেলিগোপাল নাট)

এয়া কেৱল বিশুদ্ধ মাত্রাবৃত্ত ৰীতিৰ পঞ্চমাত্রিক ছন্দৰে নিদৰ্শন নহয়, অসমপংক্তিক স্তবকৰো এটি অতি আটকধুনীয়া সৃষ্টিৰ নিদৰ্শন। যি কি নহওক, ইয়াৰ ছন্দৰূপে বিশুদ্ধ সংগীতৰ পৰ্যায়ত ঝাঁপতালৰ আদৰ্শক পৰিপূৰ্ণৰূপে সঁহাৰি জনায়। একেখনি নাটৰে আন এটি গীতত সপ্তমাত্রিক ছন্দৰ এটি অতি মধুৰ নিদৰ্শন বিচাৰি পাওঁ। সেয়া হ'ল ঃ

"হামু অনুচৰী । চৰণ অনুসৰি। পৰম প্ৰেমৰস। আশ
কঠিন বচনে। হৰিষ চেতন। কৈছে কৰসি নৈ। -ৰাশ
মোহন বংশীক। স্বান শুনি কহু। জীৱন ধাৰণ ন।-যায়
ৰাখ ৰে প্ৰাণ। বন্ধু মাধৱ । মধুৰ অধৰ সু।-হায় "

উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া ছন্দৰ বিপুল পৰিক্ৰমাত, এইটিয়েই একমাত্র সপ্তমাত্রিক ছন্দৰ নিদৰ্শন। ত্ৰুটি বুলিবলৈ মাথোন এটি ঃ দ্বিতীয় চৰণৰ তৃতীয়টো পৰ্বত এটা ৰুদ্ধ দল সংকুচিত হোৱাত ছন্দই এবাৰ উজুটি খাইছে; কিন্তু পোনৰ খোজত এটিও উজুটি নোখোৱাটোহে আচৰিত কথা হ'লহেঁতেন।

এই সন্দৰ্ভতে ছন্দোগুৰু শংকৰদেৱৰ এটি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ পৰীক্ষামূলক ৰচনাৰ কথা উনুকিয়াই থ'ব পাৰি। সেয়া স্তবকৰ অভিনৱ ৰূপকল্পনা সম্পৰ্কীয়। ৰচনাটি এনেকুৱা ঃ

"কৈছে কেশৱ। পুনু পায়
দুখ মেৰি মোচন। ৰাজীৱ লোচন
চৰণ নাহেৰি। জীৱ যায়
কহ মোহে কা ।-নুক বাতে
নন্দ নন্দন পুনু। পাৱব গোপপুৰী
।।পৰশি জীয়া। -ৱব হাতে"

(বৰগীত ৩৪ খ)

ইয়াৰ অভিনৱত্ব হ'ল, স্তবক-গঠনৰ ত্ৰিক্ ৰূপত। অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাসত এনে দুস্তৰ পৰীক্ষাৰ দ্বিতীয় এটি নিদৰ্শন আৰু নাই। ছন্দশিল্পী হিচাপে তেওঁৰ এই অভিনৱ স্তবক-নিৰ্মাণ-পৰীক্ষাৰ দুঃসাহসিকতা অনুমান কৰিবলৈ হ'লে, সংস্কৃত ছান্দসিকৰ এটি বিধান সুঁৱৰিলেই হ'ব ঃ

"পদাং চতুষ্পদী।"

(গংগা দাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১/৪)

শ্লোকটোৰ তাৎপৰ্য হ'ল, চৰণ-বিন্যাসৰ সুষম সমকত্ব স্তবক-নিৰ্মাণৰ এৰাব নোৱৰা নীতি। শংকৰদেৱে তিনি খোজতে থমকি ছন্দৰ যিটো নাচোনৰ ভংগী দেখুৱালে, সেই ভংগীটো আজিলৈকে অন্য কোনোজন অসমীয়া কবিয়ে দেখুৱাবপৰা নাই। অকল সেয়ে নহয়, সেই ভংগীটো আছিল প্ৰচীন ছান্দসিকৰ কল্পনাতীত।

ইতিহাসৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত শংকৰদেৱৰ ছন্দসাধনাৰ ওপৰত চকু ফুৰালে, তেওঁ যি মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ প্ৰবৰ্তন কৰিছিল, আধুনিক মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ কটকটীয়া নিয়ম-নীতিৰ তুলনাত সি যথেষ্ট শিথিল ৰূপৰ যেন লাগিব। আনকি, কোনোবাই যদি ইয়াৰ স্বতন্ত্ৰীয়া ৰীতিৰূপটোকে প্ৰশ্নৰ বিষয় বুলি ভাৱে, তেতিয়াও সেই মত একেবাৰে ওফৰাই পেলাব নোৱাৰি। কাৰণ, কেইবাটাও বিষয়ত এই ৰীতিত যৌগিকৰ ক্ষীণ ছাঁ একোটা অনুভৱ কৰিবলগীয়া হয়। প্ৰথমতে, প্ৰায়ে দেখা যায় ইয়াৰ ছন্দবন্ধ পৰ্বৰ ৰূপতকৈ পদৰ ৰূপতহে প্ৰকাশ পাইছে। উল্লেখযোগ্য যে, শংকৰদেৱৰ এই শ্ৰেণীৰচনাত আনকি দ্বাদশমাত্ৰিক যুগ্ম পৰ্বৰ লেখিয়া ছন্দবন্ধৰ দীৰ্ঘতম ৰূপো বিৰল নহয়। দ্বিতীয়তে, ইয়াৰ ছন্দস্পন্দত এনে এক প্ৰৱাহমান গতিধৰ্মিতা পৰিলক্ষিত হয়, যিটো লক্ষণ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ নিজস্ব লক্ষণ নহয়। উল্লেখযোগ্য যে, প্ৰতিটো দলৰ বিচ্ছিন্ন আৰু পৰিপূৰ্ণ ধ্বনিস্ফোটনহে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ নিজস্ব লক্ষণ। মুঠৰ ওপৰত, এই দুয়োটা লক্ষণৰ আধাৰত শংকৰদেৱৰ মাত্ৰাবৃত্ত অথবা জাতি ছন্দৰহে গিয়াতি বুলি ক'ব পাৰি। আটাইতকৈ প্ৰণিধানযোগ্য বিষয় হ'ল ইয়াৰ দলসমূহৰ কোনো স্থিৰ মাত্ৰামূল্য নাই। যদিও শংকৰদেৱে ইবিলাকক কিছুমান নিয়মৰ অধীন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল, তথাপি সিবিলাক সুনিৰ্দিষ্ট আৰু নিৰ্বিকল্প হৈ নুঠিল। অৱশ্যে এইখিনিতে মনত পেলাবলগীয়া হয় যে, তেওঁৰ প্ৰতিভাও অৱশ্যম্ভাৱীৰূপেই আপোন সময়ৰ ঘেৰত বন্দী।

আগতেই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে, শংকৰদেৱে যদি এই ৰীতিটোৰ আৰ্হি ক'ৰবাত-পাইছিল, তেনেহ'লে চৰ্যাসমূহতেই সেই আৰ্হি পাইছিল। নক'লেও হ'ব, চৰ্যাৰ ছন্দৰ আদৰ্শ প্ৰাকৃত ভাষাৰ পিংগল শাস্ত্ৰই নিয়ন্ত্ৰিত কৰিছিল। এই সন্দৰ্ভত প্ৰাকৃত ছন্দ শাস্ত্ৰৰ এটা সূত্ৰৰ কথা সুঁৱৰিবৰ মন যায়, য'ত আছে ঃ

"কত্থৱি সংযুত্তপৰো ৱন্নো

লহু হোই দংসনেন জহা।

পৰিলহসই চিত্তধিজ্জম্

তৰুণিকড়ক্খম্মি নিবুত্তম।।"

(প্ৰাকৃত পৈংগলম ১/৪)

ইয়াৰ অৰ্থ হল ঃ "কেতিয়াবা সংযুক্ত বৰ্ণৰ আগৰ অক্ষৰৰ ভৰ লঘু হৈ পৰে, ঠিক যিদৰে তৰুণীৰ কটাক্ষ দৃষ্টিৰ আঘাতত চিত্তৰ সংযম লঘুভাৰ হৈ পৰে।" খুব সম্ভৱ, পিংগল শাস্ত্ৰৰ এনে সমৰ্থন পায়েই শংকৰদেৱ বৈকল্পিক ৰূপত আনকি ৰুদ্ধ দলৰো সংকুচন কল্পনা কৰিবলৈ উৎসাহ লভিছিল। যি কি নহওক, এইষাৰ কথা অনস্বীকাৰ্য যে চৰ্যাপদ আৰু শ্ৰীকৃষ্ণ কীৰ্তনৰ তুলনাত শংকৰদেৱৰ ৰচনাত ৰুদ্ধ দলৰ সংকুচন আপেক্ষিক ভাৱে বিৰল। খুব সম্ভৱ সময় আগবঢ়াৰ লগে লগে তেওঁ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ এই ছান্দসিক ত্ৰুটি সম্পৰ্কে ক্ৰমে অধিকতৰ সচেতন হৈ আহিছিল। সেয়ে, আমি লক্ষ্য কৰোঁ, তেওঁৰ কিছুমান বৰগীত ৰুদ্ধ দলৰ বৈকল্পিক সংকোচন সংক্ৰান্ত ত্ৰুটিৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে মুক্ত। গতিকে, সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, তেওঁ নিজেই আঙুলি টোঁৱাই থৈ গৈছে সেইটো বাটৰ পিনে, যিটো বাটেৰে গলে এইটো ৰীতিৰ ত্ৰুটি শূন্য ৰূপটো লগ পোৱাৰ সম্ভাৱনা।

উপসংহাৰত, ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱৰ অমৰ কীৰ্তি হ'ল তেওঁ অসমীয়া ছন্দৰ যিখিনি সম্পদ স্থূল আকৰিকৰ ৰূপত পাইছিল, সেইখিনিকে তেওঁৰ অসামান্য প্ৰতিভাৰ পৰশেৰে এমুঠি হীৰাৰ ৰূপত এৰি থৈ গ'ল। সলসলীয়াকৈ ক'বলৈ হ'লে তেওঁ এই কেইপদ অৰিহণা যোগাই থৈ গ'ল ঃ প্ৰথম, যৌগিক ৰীতিৰ সকলোখিনি শিথিলতা আঁতৰাই ইয়াক নিখুঁত ৰূপত ফুটাই তুলিলে; দ্বিতীয়, তেওঁ কেইটামান হেৰাব খোজা ছন্দসজ্জা পাহৰণিৰ বুকুৰপৰা থপিয়াই আনি সিবিলাকৰ গাত হেঙুল- হাইতাল চৰাই আটকধুনীয়াকৈ সজাই উলিয়ালে; তৃতীয়, তেওঁ ছন্দবীণাৰ তাঁৰত আঙুলি বুলাই কেইটামান অতি সূক্ষ্ম শ্ৰুতিৰূপময় অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ সন্ধান দি থৈ গ'ল; আৰু সদৌ শেষত, তেওঁ এটা নবীন ছন্দৰীতিৰ যোগান ধৰি অসমীয়া ছন্দজগতৰ এক নতুন দিগন্ত উন্মোচন কৰি থৈ গ'ল । থোৰতে ক'ব পাৰি, তেওঁ অসমীয়া ছন্দৰ য'ত যি নাটনি আছিল, সেই সকলোখিনি অকলশৰীয়া অৰিহণাৰেই পূৰাই থৈ গ'ল। তাৰে হাত ধৰি মহাকাব্যৰ বিস্তৃতি আৰু গীতিকাব্যৰ দীপ্তি অসমীয়া কাব্যৰ অমৰ সম্পদ হৈ উঠিল; ছন্দ মাথোন লেতু-সেতু নীতিকথা আৰু অংক-আস্কৰ শুভংকৰী আৰ্যাৰ ধৰা-বন্ধা পদ্যৰূপৰ আধাৰ নহৈ এক শিল্পবস্তুলৈ উত্তীৰ্ণ হ'ল। আমি জানো, তেওঁ সৰ্বকালৰ অসমীয়া কাব্যৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ কবি। কবি হিচাপে তেওঁ এইষাৰ কথা জানিছিল, কবিতাৰ শ্ৰেষ্ঠতা কেৱল ভাৱৰূপেৰে জোখা নহয়, ইয়াৰ স্থাপত্যৰূপটোও শ্ৰেষ্ঠতাৰ এক অপৰিহাৰ্য অংগ; আৰু কাব্যৰ স্থাপত্যৰূপ যাইকৈ ছন্দৰূপৰেই প্ৰতিধ্বনি। এইষাৰ কথা জানিছিল কাৰণেই তেওঁ আমাৰ সাহিত্যৰ সৰ্বকালৰ কবিসকলৰ ছন্দ-গুৰু। ❑

পুনৰ মুদ্ৰণ চতুৰ্দশ বছৰ, ১ম সংখ্যা, ১৯৭৬